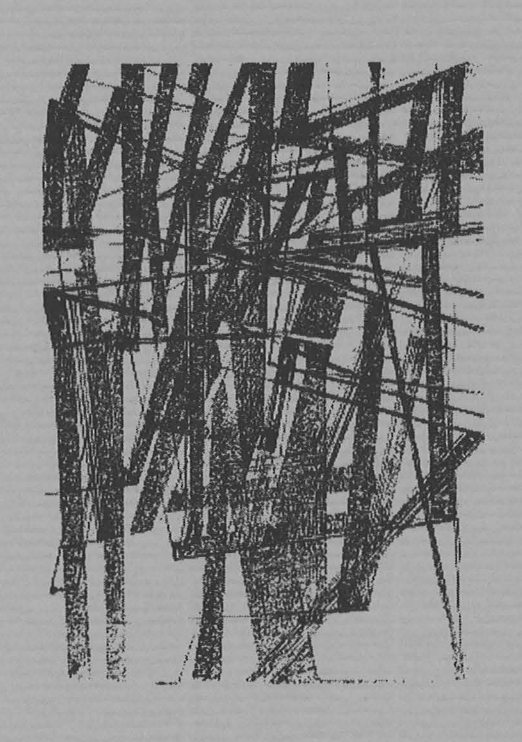
DIBUJAR, PROYECTAR (XXIII)

DIBUJAR (2)

por

Javier Seguí de la Riva



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-43

DIBUJAR, PROYECTAR (XXIII)

DIBUJAR (2)

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-43

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
43 Ordinal de cuaderno (del autor)

Dibujar, Proyectar (XXIII)
Dibujar 2

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Janaína Machado
CUADERNO 282.01 / 5-34-43
ISBN: 84-95365-19-7 (obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-299-4
ISBN-10: 84-9728-299-X
Depósito Legal: M-13767-2009

DIBUJAR, PROYECTAR XXIII
DIBUJAR (2)

Javier Seguí de la Riva

1. Color (15-03-07)

C. Bonell. La geometría y la vida. Antología de Palazuelo. CendeaC, Murcia, 2006.

Color: "El color es para mí una *forma* en cuanto que es una vibración de *energía*. La función de *la forma que es el color* es la misma que la de las demás formas en la conformación total de una obra, aun cuando el conjunto de cualidades con las cuales el color impregna una determinada obra sea de una naturaleza sensual o, emocional diferente. Creo que, por ejemplo, el simbolismo de los cuatro colores, negro, amarillo, blanco y rojo, en la obra alquímica tiene su razón de ser en una desconocida relación entre lo psíquico (emocional) y lo físico (emocional), aunque esto pueda parecer una barbaridad".[1]

"El color surge de la interacción del espacio que es materia y de la luz que es también materia, y ambos energía". [2]

"Los colores no son en sí ni puros ni impuros, ni bellos ni lo contrario. Se puede decir que todo depende de nuestra capacidad para imaginar, para pensar 'con ellos', y de los sentimientos y emociones que ellos evocan en nosotros. La incapacidad para ver realmente, para sentir con los colores, impediría el que ellos sirvieran como vehículo de nuestra visión, de nuestra imaginación, que en ellos se apoya y que con ellos se acompaña. El color impulsaría a la imaginación en su capacidad visionaria tendida siempre más allá hacia la percepción de siempre nuevas conformaciones de la energía substancial".[3]

"Cuanto más hermoso se siente un color mejor se le imagina como resultado y signo de una sublimación. El tránsito de una forma substancial a otra más exaltada sería acompañado por una verdadera dramaturgia de los colores, orientada hacia una dominación final del color rojo. Para el artista que obra con los colores sería la visión del más hermoso color, de todos aquellos que él fuera capaz de imaginar, la que designaría la aparición de la forma claramente anunciadora de la realización, y reveladora del sentido último de sus trabajos".[4]

"Los colores son la luz ya transformada, los colores son las 'criaturas' de la luz, todas las formas posibles de la luz percibida o no por nosotros, y al mismo tiempo 'la luz escondida en el corazón de la materia'. Podríamos imaginar una luz total primera y blanca madre de todos los colores, pero aquélla no sería la luz de nuestro mundo, la luz fogosa de la transformación del mundo nuestro. Quedaría atrás la cegadora luz rodeada de tinieblas, como origen de un principio, como origen de todos los principios sucesivos.

"En la naturaleza el color, que es forma material, limita siempre con otro color, pero las zonas fronterizas de los espacios coloreados son el campo de acciones, de influencias mutuas, de recíprocas consonancias y disonancias, y de las fuerzas misteriosas de ciertas relaciones simples tan racionales como irracionales para nosotros. Así puede tener lugar la reducción y transformación de las cualidades espaciales y temporales; alta concentración en el espacio e instantánea duración de los colores que crecen fuera de sí mismo y pasan de unos en otros, manifestándose así en una rápida sucesión de instantes, de inquietas fulguraciones, como en una irisación".[5]

"La idea del color siempre moviéndose inquieta dentro de lo limitado y de la impotencia de la imaginación humana, busca infatigablemente, aunque en vano, fascinada por una visión tendida hacia lo que tiene límites. Para nosotros, el mismo azul del cielo encuentra siempre un horizonte, mientras en el arco iris los colores pasan de unos en otros imperceptiblemente, como las formas, 'secretamente'; porque la línea es también color, y la orilla de una extensión coloreada es una forma. (...) Podemos imaginar un color que como una perpetua efusión resplandeciente, como un sonido sin fin, impregnara todas las direcciones del

---

[1] Guisasola, F. "Conversación con Palazuelo", *Q Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, n. 44, Madrid (abril, 1981), p. 74.

[2] Palazuelo, P. *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power.* Diputación Provincial de Granada, Granada (1995), p. 79.

[3] Esteban, C.; Palazuelo, P. Palazuelo. Maeght, Paris-Barcelona (1980), pp. 160-162.

[4] Ibid, p. 162.

[5] Ibid, p. 167.

espacio, toda una extensión sin límites, sin horizontes. Pero allí nuestra visión comienza ya a oscurecerse con el avance de las sombras de un crepúsculo en aumento, que surge alrededor nuestro fundiendo poco a poca el color en el seno aquietado de la noche, en el negro regazo de todos los colores".[6]

V. **Acción del color, forma, luz.**

2. La enseñanza de la arquitectura. Dibujar (1) (12-04-07)

Brighton (catalogo)

Pensar acerca de dibujar combina modelar, fabricar imágenes, y dibujar con escritos reflexivos.

En Brighton los "conceptos" son radicalizaciones inspiradoras.

- Noción de translación.
- Deconstrucción de una narración.

Jonathan Hill "The Subject is Matter".

El espacio puede ser hecho de cualquier cosa y la arquitectura puede consistir (aparecer) en efímeras condiciones de apropiación.

*

La búsqueda de paradojas es un principio activador de los cambios.

3. La enseñanza de la arquitectura. Dibujar (2) (12-04-07)

Las cuencas hidrográficas de la enseñanza de la arquitectura

Fuentes y planteamientos.

→ 1. Método constructivista (Veracruz, Burgaleta, Brighton, etc.).
1. Promover imágenes radicales conmovedoras.
2. Situarlas en lugares reales.
3. Llenarlas de usos (los que quepan).
4. Plantear la construcción.

→ 2. Método situacionista (Brighton, AA, Inglaterra).
1. Promover experiencias.
2. Producir imágenes asociadas.
3. Ubicarlas.
4. Configurarlas como envoltorios.

→ 3. Desencadenante narrativo.
1. A partir de una narración buscar figuraciones.
2. Seriar las figuraciones.

---

[6] Ibid, p. 168.

→ 4. Desencadenante miniaturizador
1. Traducir a escala una experiencia espacial.
2. Explotar detalles cambiados de tamaño.

→ 5. Desencadenante configurador.
1. Juegos de hacer arquitectura con elementos ligeros.

4. Escribir, dibujar (03-07-07)

"El pasado es un país extranjero"
A partir de un texto de Lobo Antunes (El País, 30-06-07).

Caras que asoman desde el pasado.
¿Te acuerdas de mí?
Caras gastadas de otros paisajes, de otros mundos.
Caras que los años han ido usando, labrando y, no obstante, algo en los ojos de otros ojos de antaño lo que queda de un gesto remoto en un gesto de hoy.
Algo en mi cuerpo se resiste a aceptar la tragedia (¿injusta?) de la vida, el ejercicio nostálgico de épocas idas. Ruinas y/o apariciones de episodios desenfocados.
(Hartley) El pasado es un país extranjero que sigue existiendo paralelo (y estático) al presente.
Surge de vez en cuando un abrazo, una frase, algo que se apoya en mi hombro.
Soy un hombre para más tarde.
Estoy haciendo el país que renacerá en el futuro difuminado y que vendrá a mi encuentro a traición.
¿Cuantos años tengo? Pocos, acabo de nacer. Nunca he preguntado a nadie si se acuerda de mí porque siempre soy otro. Otro de mí, difuso, lejos de mi, asombrado de ti.
Siempre buscando puertas secretas de habitaciones oscuras llenas de páginas ya escritas y de dibujos hechos que luego he ordenado repetidamente.
Una especie de sueño me revive esas evanescentes estancias.
Si fuera totalmente honesto no pondría mi nombre a esas obras. Me he limitado a dejar que mi cuerpo las desvelara, ciego a las vicisitudes de su formación.
Escribir es escuchar con fuerza. Seguir escuchando lo que siempre resuena como promesa de escuchar lo ya escuchado...
Dibujar es atravesar el blanco dejando caminos que se enredan como las cuerdas de las dimensiones del cosmos. Dibujar es recorrer con fuerza. Ser libre con vigor. Recorrer caminos imperceptibles. Moverse para desvelar mundos figurantes.
Todo es escuchar y recorrer. Autopoiesis. Cuando no estamos vacíos no ocurre nada.
El secreto es avanzar sin ideas, sin planes. Dejar ocurrir. No añadir ni quitar. Recibir con humildad la inocencia. Husmear.
Y abajo, tapado por detritus diversos, el libro (o el dibujo) que no se escribe (o dibuja), que se limpia.
¿De qué trata su libro (su obra)?
No sé de qué trata ni para qué sirve. Son maquinas (miniaturas) que se me escapan. Cosas de las que no tengo el manual de instrucciones. Mi libro (mi dibujo) ni siquiera es mío. Andaba por ahí. Lo capturé. Lo fui capturando a medida que lo escribía (dibujaba).
Los libros hay que husmearlos sin leerlos. Oler su captura. Los dibujos se escuchan y se excavan.

5. F. Jullien. De la esencia o del desnudo (1) (08-08-07)
(Ed. Alpha Decay)

En el desnudo todo es definitivo.
La desnudez dice un estado de carencia.
En el desnudo la desnudez queda olvidada.
El desnudo es plenitud.
El desnudo lleva la presencia al sumun.
La desnudez se experimenta en movimiento (dentro).
El desnudo es la parada (parada, quietud, sección, desde fuera).
La desnudez es desde el sujeto.
El desnudo se objetiva (predicado, pertenencia).
Del por sí al en sí.
La desnudez soy yo, el desnudo es el otro.
En la desnudez veo al otro verme y siento que mi ser no se limita a ese cuerpo (mío), que lo mío lo rebasa (lo invisible mío). No soy solo eso (desde dentro).
En el desnudo un cuerpo envuelve al ser entero.
El desnudo tiene vocación de ideal, sirve de imagen (eikon) a la idea.
El sexo masculino parece recién salido de la fase de lo informe. No es fotografiable (si es esculpible o pintable).

La mujer como objeto de variación eidética.
El fotógrafo recorta mejor que el pintor o el escultor (disecciona).
El rasgo de occidente es el desnudo.
Desnudo al desnudo, sin nada añadido.
El desnudo es autónomo.

El desnudo es la esencia.
Humanismo: hace de la idea del hacer de la realidad del hombre el modelo de la realidad misma.
El desnudo se hace esencia perenne.

Esencia (A. Comte-Sponville). Ser de algo (por oposición a las apariencias). Lo que es (que está, que existe, que hay...)
¿Qué es algo? – el algo que es.
Puede que no hubiera esencias (siendos) sino sólo accidentes, encuentros, acontecimientos (situaciones).
Esencia – potencia de existir.
Esencia es confirmación, encuentro, asimilación de lo que aparece y es ineludible (desde el interior).
La existencia es la esencia en acto.
Este es el ser que es. Lo "siendo".
Lo que se enfrenta como algo propio (autónomo) frente a cada quien.
Nuestros límites son los límites de la experiencia.

El desnudo es "formativo", en Europa, como lo es la lógica que busca la verdad.
Verdad – es desnudo.
El cuerpo percibido (figurado) desprende un paisaje ideal: de la cosa se saca un bosquejo (?), que se erige en esencia.

Figura de la cosa (figura que recuerda la cosa) separada del acontecer de la cosa (doble separación a través del dibujo-representación) se erige en figura de la esencia, eon de lo ideal.

Deseo – erotismo.
Forma – idea.

Desnudo designa aquello que se ha desguarnecido de todo lo que se adorna o lo grava, aquello que no está cubierto ni mezclado y que, por ende, llega a su última realidad y no puede cambiar: aquello que ha alcanzado su fijeza de esencia y tiene valor ontológico.
Desnudar es llegar al ser. El ser lo es si está desnudo. Como la cera derretida (extensa). La esencia es la puesta al desnudo. Desnudo es experiencia metafísica. Reducción a la esencia.

Esencia – olor, lo que quedaría de quitar todo a lo que aparece.

Platón: sólo lo bello es manifiesto (percibible). De lo manifiesto se va a la Idea. Lo bello es lo mas manifiesto. Éxtasis, e-videncia. Lo bello es lo que sobresale, el ser que se hace visible.
Hacer visible lo esencial.
Lo bello es revelación.
La manifestación de lo figural descarnado.
Plotino haba de espanto ante lo bello (thambos).

La experiencia de lo bello es el asombro ante lo figural que se aparece y se separa gratuitamente del ente al que pertenece.
Lo figural separándose. Fluyendo al reino de las Formas Ideales. Sin el ente, sin el proceso, sin causación...

La fotografía induce esta experiencia instantáneamente y es un presente eterno. No pasa lo mismo en el arte plástico desde la perspectiva del que lo hace.
Lo figural separado e instantáneo.
La obra de arte es la manifestación de algo figurable en una sección del tiempo.
La desnudez se experimenta en el movimiento del cuerpo, mientras que el desnudo manifiesta la fijeza.

El concepto alcanza el ser en el en-sí, elevándose de lo particular a lo general (y de lo visible a lo inteligible) yendo desde una multiplicidad de sensaciones a una unidad concentrada en la reflexión.
El arte trata de manifestar el en-sí en el instante (de la terminación y de la recepción).
El arte fabrica laboriosamente instantes en sí.

*

El desnudo es imposible en China.
En Occidente: forma-formado-con un componente figural (matemático geométrico) al que se da valor ideal fijando una identidad de esencia. "Hay en la naturaleza una razón (logos) que es el modelo de la belleza que se halla en el cuerpo" (Plotino). Hay arquetipos ideales de la armonía de las cosas (incluido el cuerpo).
En China: forma es la actualización puntual de una evolución en curso (concreción de la masa de energía), invisible, que se despliega, se actualiza y se reabsorbe incesantemente.
En China el desnudo no es la esencia que se ha desecho en devenir (no ser).
Todo lo resistente es transitorio (Xing).
No arquetipos, ni modelos, ni formas fijas (idea).

La cultura occidental busca la piedra. Busca una forma inmutable, una solidificación de todo en el "Uno armónico".

Agustín (desde Plotino) "in forma mea, in veritate tua". Forma (estable) es verdad (conformidad).
El chino clásico ignora el verbo ser, sólo conoce el "hay". La copula no es "es", sino el proceso (el dao).
En Occidente el cuerpo es un sistema estructurado en subsistemas.
En China el cuerpo es una circulación un funcionamiento.
En China el punto de vista sobre el cuerpo no es anatómico, sino energético. Es un mundo cerrado y abierto atravesado de halitos que lo atraviesan de parte a parte. El cuerpo es un

gran saco donde se producen transmutaciones sucesante.

El cuerpo + entorno forman la unidad dinámica común.

En China la forma no se diferencia, es sólo la concreción de la energía que lo anima.

En Occidente (Plotino) la forma es lo ideal que da vida a la materia inerte (?).

De China es la experiencia de los flujos y los intercambios que garantizan (que producen o inventan la vida) y que regulamos interiormente mediante la respiración y el desarrollo de concatenaciones continuas (tai ji quan).
Los chinos no "representan" el cuerpo sino que lo aluden, con los pliegues de la ropa en los ritmos de la vitalidad.

*

El desnudo surge en Occidente del enfrentamiento con el ser.

En China: escribir implica un proceso que permite descubrir progresivamente la plena dimensión, acción que deja juego, respeta el carácter ondeante de las cosas, su capacidad de vida; y al hablar de ellas de lejos, en una tonalidad de ausencia las vuelve implícitas, mas que presentes.
La estética china no deja de recomendar (en pintura y poesía) que no se permita que la experiencia se escinda entre los polos de lo exterior y lo interior (paisaje y emoción) ya que la verdadera figuración nace del encuentro de la interacción interior-exterior.
Los chinos buscan la resonancia interior de la figuración (qiyun), el resplandor que de ella dimana (feng shen).
No buscan hacer surgir algo mas visible en el seno de visible ni tratan de que aparezca en ello lo ideal aspiran a captar lo invisible, la eficiencia invisible que atraviesa lo visible.

Figurar, figurar...

La vida no esta en el parecido figural.

*

La cultura occidental se especializa en la exterioridad, de lejos, visual y resistente. Todo desde fuera en el afuera. Y en un afuera perenne, eterno, fijo, inmutable. Todo lo interior se externaliza y se sustancia y se espera que anide en la eternidad ideal ya formada.
Parece que el Oriente se refugia en el interior, como los subjetivismos occidentales.

6. F. Jullien. De la esencia o del desnudo (3) (20-08-07)
(Ed. Alpha Decay)

El arte griego se concibe como introducción de una figura en una materia (figura-forma que in-forma, con-forma).
Pintar consistirá en transportar la figura (imagen, forma) a la piedra (escultura) o el papel (dibujo).
La forma vence a la materia (Plotino).
La piedra gres que adquiere (con esfuerzo y ritual) la figura de un cuerpo.
Las figuras-formas se transportan.
En el Renacimento, a través de la mente del artista.

*

En China la forma (configuración aparente) es una actualización del hálito-energía (qi) que

emerge desde el fondo, concretándose bajo el efecto de la eficiencia invisible en tanto que energía espiritual (mas fina) que transforma las cosas. Al tomar forma, la realidad no deja de contener una dimensión invisible de la que procede por inmanencia.
El artista (en China) no debe de transferir la forma a otra materia sino, "a partir de la forma", trasmitir el espíritu que la habita, dejándolo pasar (los ojos).
El punto ínfimo entre el "hay" y el "no hay" en que radica todo (el rasgo).
Resonancia
Seis principios de la pintura (Xie He).
1. Resonancia (sonido), rasgo.
2. Técnica - el uso del marcador.
3. figuración

*

Plotino
"Todas las artes de imitación", como la pintura y la escultura, son "productos de aquí abajo", hemos leído, lo son puesto que tienen un "modelo sensible" al que imitan, "y del cual transportan las formas, los movimientos y las "simetrías que ven", pero también tienen que ver con "allá". Con el Allá de lo "inteligible" de las ideas porque "todo lo que es forma en el mundo sensible viene de allá" (En, V, 9). Así, de la simetría que aparece en esos rasgos, se remontará hasta la simetría perfecta que es la que se contempla en el mundo de la mente; y la forma sensible sólo es una "imagen", "sombra" o "huella" de esa forma ideal que se ha "escapado" de su mundo para inmiscuirse en la materia y ordenarla de tal manera que nos veamos sobrecogidos de espanto.

*

"Así, pues, la totalidad de los seres existe primero en otra parte": en ese allá "exterior al mundo" (ektos kosmou) y del que este mundo es la copia, ese allá de lo eterno en que todo "es mucho más bello" porque todo es "puro"; ese allá donde todo es cielo, "en que la tierra es cielo, así como el mar, los animales, las plantas y los hombres": "todo es celeste en el cielo de allá"... Plotino instaura así la noción de ideal a partir de esta doble proposición: 1) lo ideal procede de un allá exterior al mundo, de donde viene su absoluta perfección; 2) lo que es ideal es la Forma que triunfa sobre la materia y la in-forma (el alma misma es materia respecto a la inteligencia).

*

China no conoció esta noción del ideal -ni, en consecuencia, de la forma ideal- porque no concibió un Exterior al mundo de los procesos.
Plotino: "Soy bella., ¡oh mortales!, como un sueño de piedra [...]". Y, bajo el ideal, no se deja de laicizar a "Dios" (ver todos esos ideales hechos estatua: el de la Belleza, el da Libertad, etc.).
Hacia ese Ideal, en tanto que Forma, es hacia lo que tiende el Desnudo;

*

"Lo imaginó tal como sería [...]", traduce Bréhier. Pero ese, "imaginar" ya sobra; tomándolo (labôn), dice más crudamente el griego. Plotino no habla aquí exactamente el lenguaje que Filóstrato el Viejo prestaba a Apolonio de Tiana frente a su interlocutor egipcio: "es la imaginación", decía Apolonio, y no la imitación, "lo que ha creado los dioses".

*

Plotino, encuentra –"toma"- efectivamente la forma (él hace la estatua), pero "tal como sería si" -¿irreal?- Zeus consintiera en aparecer "a través de nuestros ojos":

*

Ese Desnudo es la Revelación del ideal a través de la forma, es la epifanía del Logos.

*

Platón mismo, normalmente considerado como un enemigo del arte, compara en un pasaje extraordinario (Republica 472d) que cita Panofsky el modelo de la ciudad perfecta -de la cual nunca se encontrará en la realidad la correspondencia exacta- con la obra de un pintor que, habiendo dibujado el "modelo" más bello del hombre canónicamente bello, sería incapaz de demostrar que semejante hombre "puede" existir.

*

Más allá de Platón, la traducción se remonta al pitagorismo, que hace residir la belleza del

desnudo en una estructura numerada del cuerpo que se inspira en la armonía musical. Por lo menos, ésa es la tradición invocada. Unos números fundan las medidas según las cuales todas las partes del cuerpo están ligadas y adaptadas unas a otras; y, como hay equivalencia de la forma y del número, el número se ve llevado a la misma trascendencia que la forma: desde los números sensibles, percibidos en el espacio y en el tiempo, conviene remontar a los números inteligibles, que la razón encuentra en sí misma, y luego desde esos números interiores a los números superiores: "números que transcienden incluso nuestras mentes -dice Agustín- y permanecen inmutables en la verdad".

*

"La belleza llega poco a poco, a través de muchos números [...]". En el Renacimiento, si los teóricos del arte llevan hasta ese punto su exigencia es porque, como es sabido, les descubre una verdad metafísica (véase Ficino): la figura vitrubiana inscribe al hombre a la vez en un círculo y en un cuadrado, para convertirlo en el símbolo de la correspondencia matemática entre el macrocosmos y el microcosmos. Por eso vemos a Alberti y Leonardo abordar el desnudo mediante transportadores y compases; y a Durero llevar la matematización proporcionada del cuerpo hasta la "partícula" (*Trümlein*), inferior al milímetro, convirtiéndola en un fin en sí (véanse pp. 132-133).

*

(...) la conveniencia del todo (*pulchrum*), que es la conformidad de un objeto a lo que debe ser (el *eidos*), y la conveniencia de la parte (*aptum*), que es la conveniencia de un objeto a otro al cual está unido. Una es la conveniencia de una forma a su norma, la otra la conveniencia de una forma a aquello en lo que debe integrarse; juntas erigen el cuerpo en símbolo de "armonía".

*

Alberti a propósito del desnudo que la representa: "La belleza consiste en una armonía y un acuerdo de las partes con todo, conforme a unas determinaciones de numero, de proporcionalidad y de orden, tales como las exige la armonía, es decir la ley absoluta y soberana de la naturaleza".

*

China también erigió la armonía en valor supremo.

*

(...)armonía desde el punto de vista del curso o de la vía (*dao*), la de un proceso que varía por alternancia, celebrado por el pensamiento de la regulación: en el rollo del pintor, todo trazado "firme", al mismo tiempo que "abre", dicen los chinos –en lugar de "ser" un elemento integrador-, todo trazado está en transición; lo tensa una relación polar, de oposición y de complemetariedad, cuyo despliegue compensador es vector de constancia (la de la "coherencia interna") a través de la transformación de su forma: ésa es la armonía que la forma indecisa de la roca despliega, mediante variación de lo "vacío" y lo "lleno".

*

El desnudo es el objeto perceptivo ideal de esta doble operación, es lo que, de un ,modo ejemplar, hace sentir su complementariedad: distinguir y componer. Al elevarse de la multiplicidad sensible a la unidad de la Forma, así como volviendo a descender de ésta a las formas diversas que envuelve -y ello hasta el punto de alcanzar la «forma indivisible"-, el desnudo instaura un vaivén dialéctico (platónico) que es el mismo del que nació, en Grecia, la filosofía.

Del pintor letrado, cuando pinta, los chinos han dicho a menudo que "escribe", y ese escribir se opondría al trabajo minucioso del pincel (vease la oposición *xie yi/gong bi*).

(...) El modelo sólo está ahí para guiar hacia la Forma y servir de soporte perceptivo a la búsqueda de la medida y de la proporción. En él, lo concreto y lo abstracto coinciden sin mediación, y cada uno se ve llevado al extremo. Por una parte, lo concreto de la presencia: ese cuerpo, que ya nada oculta, presentado ahí delante, el "aquí y ahora" de ese modelado sensible -completamente visible- y de su encarnación. Por otra, lo abstracto de la situación: ya no tengo en cuenta la vida personal de ese «otro», ni lo que está viviendo o pensando, lo depuro de todo afecto y de toda inclinación, siempre más o menos anecdóticas; sólo está ahí por las posibilidades armónicas que de él deduzco y que transporto, desprendidas de él, a la piedra o al papel. La fuerza del desnudo, en resumidas cuentas, radica en esta para-

doja: ese cuerpo vibrante en su carne y de su vida, tan cercano a nosotros -y tal que su vida brota también en nosotros- es pese a todo captado a distancia, cortado de nosotros, relegado al ámbito de las cosas, y sólo existe para permitir remontar, a través de él, hacia una idealidad.
Pintar-escribir: un término se extiende a través del otro en lugar de distinguirse de él; encuentra en el otro su verdad. Mientras "pintar" (*hua*) es "trazar contornos" -el término designa etimológicamente, según su grafía, el estrecho camino elevado que bordea un campo y lo delimita-, "escribir y pintar requieren, en China, el mismo instrumento: el pincel (también la tinta es común); a diferencia de las letras de nuestros alfabetos, los ideogramas chinos son también, a su manera, trazados pictóricos cuya forma está inerte -(ya-que el arte de la escritura aspira a insuflarles vida). Razones convincentes, puesto que tocan la materialidad de las cosas, razones tangibles; pero no consiguen agotar el fondo común de esas nociones, que es lo que posibilita su sustitución. Si se dice del pintor letrado que escribe, es para significar que lo que figura –bambú, roca o personaje- nunca está cortado de un querer decir; y que la forma que traza, incluso cuando está tomada del mundo, contiene su subjetividad.

*

Cuando pinta un personaje, el pintor chino tiende, no a representar la forma del cuerpo, sino a expresar su intencionalidad más típica. "En todo hombre», nos dice un gran letrado de a dinastía Song (Su Dongpo, a quien se debe la marcada preferencia por el termino yi; LB, p. 454), hay un punto particular "en que se encuentra esa intencionalidad". O en los ojos, o en las cejas, o en las mejillas, o "entre la barca y los pómulos"...

*

(...) El método, cuando se pinta un personaje, consiste en buscar "en la oscuridad"m entre la "multitud" de los trazos, aquél que lo revele mejor.

*

(...) La formula tiene valor de adagio: se pinte lo que se pinte, "en cuanto aparece la intencionalidad, está acabado", es perfecto, "se accede a la coherencia interna" y " se penetra en la dimensión del espíritu".

*

(...) El pintor, como el poeta, se niega a "estrechar" su figuración: no es una muestra de indiferencia por su parte, esta distancia preserva el campo de expansión que necesita para expresarse, campo que rompería la confrontación, circunscribiendo y constituyéndola en objeto;
(...) "olvidando la forma" tangible, presente, objetivada es como se "alcanza la intencionalidad" y el estado de ánimo; éstos no se obtienen sino "más allá de la tinta y del pincel", así como la riqueza del sentido en el "más allá de las palabras".

*

El pintor chino pinta "de soslayo", mediante unos cuantos trazos tenues, apenas perceptibles, pero cargados de latencia, y que bastan para expresar la personalidad entera.
(...) Winckelmann, de Lessing y de Herder, ...que apadrinaron en Europa el nacimiento de la estética (*Filosofía del arte*, cap:.1, § 125): es la "significación simbólica" de la forma humana lo que el artista pone de relieve a través del desnudo, entendiéndose con ello que ese simbolismo no es solo el de la posición erguida que significa "el arranque a la tierra", tal como siempre se ha exaltado, sino también, mas precisamente y descomponiendo, el simbolismo de los dos "sistemas" particulares (de la nutrición y la reproducción, por una parte, del libre movimiento, por otra), así como su subordinación al "sistema superior cuya sede es la cabeza". Se vuelve a la noción de armonía sintética, y ésta es la que sirve de soporte al simbolismo: "esos sistemas diversos poseen en sí una significaría simbólica, pero no la alcanzan perfectamente más que en una subordinación como la de la forma humana", prosigue Schelling; ésta es "«el arquetipo de las formas animales".

*

(...) El juego de los músculos, decía Winckelmann es comparable a un movimiento del mar que se esboza sin que uno sepa por qué razón: "Como el mar amaga un movimiento, y la superficie todavía calma hace un instante se hincha y borbotea en un juego de olas en que una, engullida, resurge en masa bajo las fauces de la otra, igual que un músculo,

ligeramente hinchado y flotante en cierto modo, pasa a otro que lo atrae, mientras un tercer músculo, alzándose entre ambos, parece realzar el movimiento perdiéndose entre ellos y engullir nuestra mirada".
(...)
Mientras que la armonía sintética del cuerpo humano, expuesta a nuestros ojos, puede simbolizar una estructura sistemática -inteligible- del universo (musical, matemática ...), o la tensión y el alargamiento de los músculos puede simbolizar una aspiración de la persona a la Verdad, los tres pelos esbozados en la mejilla o un simple fruncimiento de los rasgos son indicios suficientes para, si se perciben bien, dejar entrever cómo puede ser todo un carácter y mostrar plenamente su capacidad. El indicio es del orden de la huella, no de la imagen; si lo simbólico remite a una lógica de la representación (y llama a una interpretación para reconstruir en el plano ideal su significación), lo indicial remite a una lógica de la sugestión (de la alusión) que llama a ser prolongada y desplegada para que se obtenga todo su efecto.

Nuestra "teoría", lo comprobamos en todos los aspectos, no ha dejado de modelizar, y a ello debe la ciencia su triunfo en Occidente. Incluso el pensamiento político traza el plano de la ciudad ideal al igual que el artista dibujando el desnudo canónico. Platón los compara, porque el trasfondo es el mismo, el de una posible matematización de la realidad: tanto en Clístenes fundando la ciudad griega en reparticiones numéricas como en el cálculo de las proporciones del desnudo.

*

El desnudo concentró en él –y concretó- esta búsqueda abstracta de la Belleza.
Porque ¿qué pedía la filosofía? Concebir una "belleza que nunca, en modo alguno, para nadie en el mundo, pueda parecer fea", según los términos del Hipias, que "sea bella para todos y en todos los tiempos". Si el desnudo es lo más capaz de encarnar la esencia de los bello, como desde siempre lo espera de él el artista, es porque es lo único que se presta a esta operación de depuración y de absolutización que desemboca en lo canónico: sólo hay canon del desnudo.

El canon es la modelización. La matematización de la perfección inducida, apoyada geométricamente.

A Kant debemos el haber establecido, en pleno centro de su *Crítica del juicio*, que no hay más ideal de belleza que la forma humana. Parte, para ello, de una escisión análoga aquella con la cual empezaba el crítico chino oponiendo lo que tiene forma constante y lo que no la tiene: por una parte, está la belleza libre, "belleza vaga», de la que ningún concepto determina lo que debe ser, como la belleza de una flor o del follaje de un friso; por otra, la belleza de un ser humano o de un edificio, que supone un concepto del fin que determina lo que deben ser, es decir cuál es su perfección (belleza que, por tanto, no es "pura", sino sólo "adherente").

Lo más instructivo, a partir de ahí, es la manera en que Kant explica los dos modos de la Idea que une su normatividad, uno propio de la razón y el otro de la imaginación, para constituir el ideal. Por una parte, la idea-norma (más que normal: buena traducción de Alain Renaut) es la regla canónica que la imaginación constituye de manera dinámica, a fuerza de superposición de imágenes, como un arquetipo de la especie en cuestión, que ningún individuo particular realiza por completo: esta idea-norma o esta imagen tipo es la belleza, sino la condición a la cual, para evitar el defecto y el exceso, debe conformarse la belleza. Por otra parte, la idea de la razón determina los fines de la humanidad –debiéndose concebir la razón como la facultad de los fines- y confiere a la representación su dimensión suprasensible, que es la de la ética (siendo la razón la facultad de ir más allá de lo sensible): mediante la conjunción de ambas y gracias a la coordinación de las facultades implicadas, el hombre está en situación de expresar en su forma propia esas Ideas cuya plena realización no puede alcanzar en la práctica, como la bondad, la pureza, la fuerza o la quietud alma, etc.- lo bello coincide entonces con el bien.

7. F. Jullien. De la esencia o del desnudo (4) (31-08-07)

Frente al surgimiento de un gran desnudo, el ojo se ve desbordado de repente por ese <<todo>> que se entreabre súbitamente ante él, con la mirada desamparada, sin saber a donde mirar. Esa mirada está colmada por la armonía de las formas y, al mismo tiempo, engullida por ese todo, se ve zarandeada en su poder perceptivo y zozobra, desposeída de su dominio. Así mismo, el desnudo violenta el espacio en que debería inscribirse, al cual se pretendía ligar a él, que surge inconmensurable ante todo lo que lo rodea, mientras que en su entorno sensible se reconoce de entrada inadecuado para la revelación que ofrece.

<<Ex-tasis>> el gran Desnudo, que nada podrá banalizar y que ninguna mística podrá recuperar): sigue destacando sobre el fondo tejido de las formas y las cosas, su poder de asombrar no se amortigua; y la mirada detiene esta desamparada, desbordada por todo lo que se hunde en él. En eso se reconoce un gran Desnudo. Cuando, de una sala a otra del museo, u ojeando las páginas de un libro de arte, pasamos ante un gran Desnudo, de repente pasa algo que recuerda el movimiento de sacudida, hecho de desfallecimiento y de atracción, que Kant atribuía a lo sublime: ese desudo sublime produce una sorpresa, incluso una turbación en quien lo descubre, que nunca se dejan absorber completamente por el sentimiento de placer que se experimenta al disfrutar de su armonía: al soltar de repente él <<todo está ahí>> de su presencia, al dejar afluir, raíz a algo – en el seno mismo de lo sensible, de lo más cercano y lo más sensible- a lo cual uno de pronto ya no se siente capaz de acceder. De nuevo el <<enloquecimiento>> platónico, al <<pavor>> plotiniano... sin embargo, lo que descubre ante nosotros no es nuestra naturaleza <<suprasensible>>, como Kant esperaba de lo sublime para re-asentar los dualismos de la metafísica; por el contrario, nos detiene ante lo desconcertante, experimentado hasta el límite de los posible, de ser totalmente <<eso>> (la completitud de las formas y, al mismo tiempo, solamente <<eso>> (sin nada que lo oculte: desnudo). Al tratarse de una experiencia de descubrimiento radical, algo del <<ser>> abandona de repente las profundidades tenebrosas en las que supuestamente se oculta –emergiendo crudamente- para exponerse por completo de la superficie, coincidiendo por fin perfectamente, en y por su forma, consigo *Esse cum form*: esa forma pura se convierte en la forma misma, y eso es lo que la vuelve subidamente inasequible a la mirada. Esta no se deja absorber por su contemplación se hunde ante un gran Desnudo.

Es decir que el Adán de Miguel Ángel no se deja reducir a la expresión de una <<Idea moral>> de pureza candor ante el pecado original, que sin embargo expresa también su mirada dirigida hacia Dios, entregándose a él; o que lo sublime, en él, no radica sólo en ese espacio ínfimo, pero de dimensión infinita –la invención genial de esta *Creación-* que separa / une el dedo de Dios y el de Adán; sino que en la perfección del carácter canónico de la representación, lo canónico se ve como cubierto y dominando por una disposición del conjunto, a través de él, que de su pose en despliegue hace surgir el desnudo y resalta su e-videncia; entonces, lo que ofrece de belleza perfecta queda completamente atrás, así como anecdótico de las formas y los órganos quedan definitivamente olvidados, atravesados por la súbita sensación de que ese cuerpo todo está ahí -completamente ahí-, que es algo a lo que falta nada, que no deja nada en espera, en falta, ni siquiera por imaginar. No sólo en su carne, en su movimiento, en su mirada, está desnudo, ilimitándose a esas formas, completamente ofrecida, que es sólo eso, es todo. En ese desnudo, ese solo no es relativo, como se experimenta en el pudor, en que caerá Adán; es a la inversa, ese solo se convierte en el todo. El desnudo sublime, crea –inventa y gira- y de ello procede su sublimidad de la adecuación del <<solo>> y del <<todo>>.

XVII. en las páginas que dedica a la vestimenta, a propósito de la escultura, Hegel habría logrado dejar sitio al cara a cara. Las dos vías que he seguido alternativamente hasta aquí, pasando por Grecia y por China, acabarían reuniéndose en él. ¿Debería haber empezado por aquí?...

En el seno de su síntesis filosófica, Hegel integraría los dos (Estética, III, 2). <<Si bien es verdad que desde el punto de vista de la verdad nuestras preferencias deben ir

hacia el desnudo>>, la ropa, en cambio, resalta la <<faceta espiritual de la forma, en sus contornos verdaderamente vivos>>. Aquí están por fin juntos, cada uno bajo su concepto: lo bello (el desnudo) y lo espiritual (lo vestido); entre ambos, la balanza está equilibrada. La sensación de la

individualidad personal, y el <<amor por las formas bellas y libres>> condujeron a los griegos a buscar, a través de las formas orgánicas del cuerpo humano, la forma <<más libre y más bella>>; pero, como la expresión espiritual está concentrada en el rostro así como en la actitud y el movimiento de conjunto>>, los gestos de los brazos y de las manos, y la posición de las piernas, cuya actitud se dirige hacia el exterior, <<son lo que más sirve para la exteriorización de una expresión individual>>; así pues no hay que deplorar que <<la escultura moderna se vea tan a menudo a vestir sus figuras>>. El desnudo permite una variación de la forma, pero el vestido produce una concentración del espíritu; al poner de relieve el gesto –el rostro-, la mirada, y ocultar su parte animal, éste señala una interioridad. En consecuencia, <<no cuesta nada>>conformarse a las conveniencias de la moral>>...

Por una parte, Hegel siguió siendo platónico: fiel a la progresión del *Hipias*, no perdió de vista la exigencia filosófica de extraer un concepto de lo bello y de basar en su definición la posibilidad de una estética; al mismo tiempo que, más allá de la estética, su filosofía está enteramente vuelta hacia la realización final de un mundo del espíritu. Por eso Hegel relaciona ambos y puede ponerlos en paralelo. ¿Se sostiene por ello ese paralelismo? ¿Puede una visión sinópica contenerlos efectivamente colocados en un mismo plano? No nos dejemos engañar por el efecto de la balanza arrogándose el derecho de pesarlos como sendos criterios opuestos. Al releer esas páginas de la *Estética,* se tiene más bien la sensación de que Hegel no deja de correr de una perspectiva a la otra para tratar de mantener a cada lado la coherencia propia de cada una de ellas y que la otra no posee. Hasta el punto de verse llevado, de una a otra, a rectificarse y corregirse. Los griegos, dice, representaron lo corporal como un atributo humano <<penetrado de espiritualidad>>; pero, reconoce poco después, <<incluso desde el punto de vista de la belleza>>, ninguna de las partes del cuerpo aparte de la cabeza y de los miembros <<desempeña un papel importante en la expresión de lo espiritual bajo el aspecto de una figura desnuda>>. Al desmembrarse el pensamiento entre estos polos, Hegel acaba contradiciéndose: la ropa <<resalta el lado espiritual de la forma>>; y poco después, <<no contribuye en nada a la expresión de lo espiritual>>...

Hegel no compra, oscila de uno a otro, arrastrado cada vez a uno u otro lado. No deja de oscilar entre ambos porque no logra anular su exclusión recíproca; al querer compararlos, no puede incluirlos en un mismo marco, sometido como está a la fuerza de la disyunción. Si anteriormente se podía reprochar a Kant haber dejado los dos confundidos en la <<forma humana>>, lo vestido y lo desnudo, aquí veo que la heterogeneidad de las perspectivas se resiste a la puesta en paralelo, ya que Hegel no consigue allanar la diferencia. Lo cual impone remontarse una vez más a la pregunta: ¿Qué es lo que, de lo vestido a lo desnudo y bajo la apariencia de identidad humana -¿no es siempre el <<hombre>> lo que se representa?- cambia tan subrepticia pero también tan radicalmente, hasta el punto de dar al traste con la comparación? Preguntemos una vez más, a la luz de este fracaso, de ¿dónde viene –y cuál es- esta incompatibilidad de las perspectivas, previa, que desbarata el juicio y que un rodeo por China ha puesto de releve?

Cuando representa a un hombre vestido, uno trata de pintar al ser humano como persona, aprehendida en su individualidad; pero cuando se representa un cuerpo desnudo, uno quiere apoderarse de una esencia. O mejor dicho, se quiera o no: el desnudo es lo que hace la esencia. La Esencia de la Belleza (Venus), o de l a Verdad (Boticcelli, Bernini, etc.) o incluso la Virtud (el Correggio). Esta búsqueda de la esencia no es fija, los caminos siempre están por inventar: el *David* de Donatello es una encantadora efigie de Eros para los ámbitos neoplatónicos reunidos en torno a Cosme el Viejo en Careggi; mientras que Miguel ángel representa a David desnudo y colosal para mostrarlo hecho a imagen del creador. En la sensualidad del cuerpo de uno, la poderosa musculatura del otro, se trasluce cada vez una idealidad: la variación de la forma es una variación eidética; incluso un <<joven>>, cuando es un <<desnudo>>, sufre esta abstracción. El individuo desaparece, no

hay –no puede haber- retrato desnudo. En el límite de lo corporal, incluso en la intimidad de lo carnal, lo que se alcanza es una generalidad; dicho al revés, en su carne, el desnudo encarna. De ahí surge su capacidad de trasgresión: bajo la proximidad de lo sensible, se yergue a distancia en un escenario ideal. Por eso el desnudo es tan a menudo mitológico: el Juicio de París, el Triunfo de Galatea, Ío, Átlanta e Hipomenes, Sansón victorioso...; o, según otro registro: Adán y Eva, la Pietà, el Juicio Final... Cuando Canova esculpe a Napoleón desnudo, el individuo ya no está en cuestión, el artista representa en su forma lo absoluto de la guerra y del heroísmo; su hermana, representada desnuda es *Venus victrix*. A la inversa, si en China no se pintaron ni se esculpieron desnudos, es a fin de cuentas, por una razón <<teórica>>: porque no concibió –destacó ni promovió- un plano consistente de las esencias y porque su imaginación, por tanto, no se complació en estas encarnaciones de esencias que son, en occidente, las figuras mitológicas. La lengua china puede abstraer, pero en cambio no personifica; el arte letrado significa de soslayo, pero sin alegorizar.

Me he visto conducido al concepto de latencia par tratar este arte de los letrados. Entiendo por latencia la capacidad de una inmanencia –ya sea su fondo el fondo indiferenciado de las formas o el de la intencionalidad, ambos van a la par- de emanar. <<E-manar>> es, dice la lengua, como provenir de su fuente natural. Dejándola a su capacidad de surgir, dirigida como está indefinidamente hacia un <<más allá>>, y evitando para ello cualquier presión que lleve a objetivarla, el pintor/poeta escribe esa <<emanencia>> <<inagotable>> (*wu qiong*), que, al responder a un proceso de continua interacción, en la transición entre el <<hay>> y el <<no hay>>, no es propiamente <<estética>>: ya que no se elabora en un plano puramente sensible ni de lo <<Inteligible>>.

Recordémoslo, al volver a casa al final de viaje, para devolver el desnudo a su extrañeza. Porque todavía se puede viajar: el desnudo y el antidesnudo no pueden habitar el mismo museo. Y ello pese a todas las pasarelas que la empresa de totalización de la filosofía, aunque sea hegeliana, no deja de querer tender entre lo <<bello>> y el <<espíritu>>. Un desnudo no es banal; incluso ¡en que estrecho intersticio ha sabido erguirse! Entre una reacción de pudor que nunca logra, acaba por completo, pro cuya negativa consigue bloquear por la pose (convirtiéndose entonces el potencial espiritual de trasgresión), y, por otra parte, en otro extremo, la llamada de la carne cuya atracción nunca es del todo olvidada, a que fuerza a superar, en la búsqueda de la esencia, el Desnudo abre un espacio por donde triunfa, por su poder de objetivación formal, la Belleza. Suspendido entre el deseo y el rechazo, o mejor dicho suspendido a los dos y neutralizado a su polaridad, rompiendo las complicidades que lo harían inclinarse a uno u otro lado y destacando sobre el fondo del mundo, el desnudo se expone a la mirada. A la del ojo, a la del espíritu. Por eso, surgiendo en una abertura que produce su descubrimiento, impone presencia; y , remontando de lo sensible a su forma inteligible, extrae un efecto de *e-videncia* . en él el hombre se da el poder de aparecerse a si mismo a un<<tal cual>> -aislante- de l a percepción. Cesan las repeticiones que las soslayan o las tapan. Se detiene para contemplarse. Reconociéndose en el desnudo ya no como un existente particular, atrapado en la trama indefinida del mundo, sino en tanto que es <<ser>>: en tanto que es <<hombre>> y en su destino de ser. Un desnudo es esta hazaña.

8. Kitaro Nishida. Pensar desde la nada (1) (31-08-07)
Siguense, 2006

Una explicación sobre la belleza.
Para Burke (Indagaciones filosóficas) la belleza es una especie de placer. H Rutgers. Marshall defiende lo mismo aunque como placer estable (fijo, permanente).
Para Kant la belleza es un placer (perceptivo, o receptivo) desligado del ego (critica del

juicio). Placer en el que se olvida el interés.
En japonés esto es no-yo, salir de si, ex-tasis.
Estar fuera de si.
Akimoto: disfrutar del placer del exiliado que contempla la luna aun sin haber sido condenado al exilio por ningún crimen.
Para una percepción autentica de la belleza es preciso afrontar la realidad desde un estado anímico de fuera de si.

En esta aseveración, a la extrañeza de la irresponsabilidad de la figura (belleza como asombro) se le añade el situarse ante lo observado como si fuera ya un recuerdo añorado (desde un exilio). Irresponsabilidad (gratitud de la figura) vivida como un pasado recordado (como una promesa de añoranza). Doble extrañeza, doble desdoble.

Belleza y verdad coinciden: la belleza se presenta como realidad ideal (verdad). Aunque Baugarten indica que esa verdad de la belleza no es la verdad de la lógica.
La verdad de la belleza no se alcanza en el pensar. Es la verdad intuitiva (el des-velamento en seco), el secreto a voces de Goethe.
La apreciación de la belleza es la vivencia del estar fuera de si (dos veces). Lo que suscita dicho sentimiento es una verdad intuitiva... que se identifica con el gran camino de salir de si (placer en la extrañeza) de la mismidad.
Belleza es lo que rompe la identidad causando placer.
El mu-ga de lo religioso es eterno.

9. Kitaro Nishida. Pensar desde la nada (2) (31-08-07)
Siguense, 2006

La lógica del lugar de la nada...

La religión es un hecho del espíritu.
Nuestro yo es activo. Se relaciona. La relación es una mutua negación (que engloba una mutua afirmación).
Las cosas que se relación forman una unidad (¿una forma?). La negación constituye la individualidad (lógica de identidad de los contrarios).
Un ser activo es movido y es capaz de mover.
La vida es actividad en un tiempo irreversible.
La vida es irrepetible.
El mundo, en la contradictoria identidad de lo múltiple y lo uno, se constituye como infinito proceso de lo formado a lo formante.
Que algo es activo significa que es formante (teleológico).

La vida, articulando lo interior y lo exterior, se mueve de los formado a lo formante.
La dirección de la existencia es el tiempo.
Toda actividad posee una direccionalidad (un objetivo, un sentido, una articulación) es decir el tiempo posee su propio contenido. (teleología).

La actividad suscita el choque (desvelamiento) de lo exterior, que al ser negado (atacado, desplazado, aislado), crea la interioridad, en la que el transcurrir de la actividad (hacia la mente o hacia cualquier objetivo) destila el tiempo. El acrecentamiento de la conciencia (rebote) se concreta en un viaje de lo formado (pasivo) a lo formante (activo).

La actividad genera lo otro, lo múltiple y lo uno.
Vivir es no poder dejar de dar sentido hasta al sinsentido (errancia). La actividad auto-reflejada desvela lo interior, lo formante, lo transformador.

*

Hay. El verbo haber, ha, han. Es mas básico que el "ser"(verbo, sustantivo).
Hay es la constatación de una aparición con pretensión de existencia. Hay es existe, parece que puede, un ente, ser. Hay es el inicio de lo "siendo" en algún ámbito situacional ("un lugar", una khorá).

El mundo histórico (representación y voluntad). Existe espacialmente, se autoniega, pasa de determinado a lo que determina y así es infinitamente activo y temporal. Es un mundo creador (visto como formador). Pasando de lo formado a lo formante se va haciendo infinitamente a si mismo ("autodeterminación del presente absoluto").

La reflexión pasa por la descripción (que es una forma automática de asignar formación (la sintáctica)) hasta llegar a la búsqueda de la "formación", de la génesis conformativa de todo. Pero esta pregunta puede hacerse sustancialmente, como si todo funcionara como una maquina, autónoma y externa, o "activamente" como si lo observado, que se somete a la causalidad inevitablemente, no pudiera nunca llegar a ser independiente de la propia actividad interior (autoreflexiva y autocrítica), en su lucha negadora reafirmadora con las cosas que se "hallan" en las situaciones donde la vida se autoexpresa.
Nuestro mundo consciente es una identidad espacio-temporalmente contradictoria, en la que lo interior define lo exterior y lo exterior lo interior, en la que el yo expresa en si al mundo y es punto formante de la autoexpresión del mundo.
Para que haya expresión ha de haber reciprocidad: del otro al yo. Llamamos "yo" al reflejo del yo en el "si mismo", la consciencia tiene lugar en un yo abierto sobre sí.

Dos observaciones.
El niño evoluciona negando y mintiendo, jugando con las convenciones ambiéntales. Pero niega y miente frente al otro. Sin el otro no hay reverberación autopoeitica. La conciencia es la situación reforzada con el pensamiento de la acción. Aunque esta situación es abierta, insegura, desequilibrada.

El mundo adquiere una identidad absolutamente contradictoria (recordar"el mundo como voluntad y como representación", como destilado de las operaciones de trato (del yo) con "lo exterior".
Nuestro yo es la determinación momentánea del presente absoluto.
Mientras proyecta el mundo en sí, se posee en el mundo que es absolutamente otro respeto del yo. El instante temporal va desapareciendo (en las frecuencias de las repeticiones).
Kant desveló las formas a priori del conocimiento. Y señaló que las formas forman los contenidos (que los contenidos aparecen conformados).

Pienso luego existo quiere decir: me doy cuenta de que hace tiempo que hablo, actúo y me relaciono con un exterior y soy capaz de formular mi experiencia luminosa diciendo: pienso y existo, pienso que existo, así que luego pienso, existo.

El neokantianismo supuso que la obligación moral era anterior a la existencia (realismo, existencialismo ético-metafísico).
Pero del ser que es pensado no puede salir el ser que piensa.

A no ser que se determine que la objetividad es independiente de los entes.

¿Cómo es posible el ser que piensa? ¿Salió de la nada? ¿Existe lo impensable/formulable? Como saberlo.
El yo no puede ser pensado.
¿Qué significa que una cosa exista?

Aristóteles: aquello que siendo sujeto no puede ser predicado es lo que es de verdad.
Leibniz. El autentico sujeto admite infinitos predicados.
El yo no entra en estos esquemas.
Un ser consciente se opone a todo (al otro).
Pensamos volviéndonos cosas, actuamos volviéndonos cosas.
(ver la imaginación material de Bachelard).
La autodeterminación de la mediación que se produce como identidad de los contrarios (relación uno-multiplicidad) la llamo existencia en el lugar.
El lugar se va transformando en la dirección en que va auto-determinándose.

El lugar es el asombro que reúne, el aire que hace posible y emana de la auto-determinación.

La reflexión no es otra cosa que el lugar proyectándose a si mismo dentro del si mismo (en la inmanencia).
Solo donde hay orden puede hablarse de materia y forma.

Lo uno es el espacio, lo múltiple, el tiempo.

10. Leer, escribir y dibujar (03-09-07)

No puedo leer sin escribir, ni escribir sin leer. Son situaciones que se implican en mi interior como necesidades complementarias.
También necesito dibujar como un dejar de leer y escribir, pero leer y escribir me llevan a dibujar como dibujar me lleva a leer-escribir.
Mi vida es un compulsivo paso alternativo por el dibujar, el leer y el escribir con intensidades y ritmos variables según las épocas.
Sé que hablar con otros, intercambiar y dar clases son el otro polo, el acicate, el proceso que me lleva a situaciones limites en las que tengo que entrar en mi dinámica interna de dibujar, leer y escribir, en distinto orden según las ocasiones.

11. Miniaturas (7) Desde dentro (3) Bachelard "La tierra y las ensoñaciones del reposo" (1) (10-09-07)

Estudiamos las solicitaciones dinámicas que se despiertan en nosotros cuando formamos las imágenes materiales de las sustancias terrestres.
La materia terrestres, al tomarlas en la mano, estimulan nuestra voluntad para trabajarlas.
Hemos hablado, por ello, de una imaginación activista (voluntad que, soñando, da un porvenir a su acción).
Hay que hacer una psicología de los proyectos distinguiendo entre proyecto de contramaestre y proyecto de trabajador.

La imaginación arquitectónica (sin arquitectura) es imaginación de la materia, entre materias y entre hombres. Y el proyecto arquitectónico es proyecto de contramaestre

(del que trabaja con miniaturas de materiales distintos a los de los objetos).

El homo faber quiere obtener en su forma exacta una justa materia, la materia que pude sostener la forma. Vive con la imaginación este sostén. Ama la fuerza material, única que puede dar duración a la forma.
El hombre esta despierto para hacer una actividad de oposición contra la materia.
Psicología del contra, desde un contra inmediato, inverosímil y frío, hasta un contra íntimo, protegido.
La psicología del contra empieza con las imágenes de la profundidad.
Las imágenes de la profundidad son hostiles pero tienen aspectos acogedores de atracción vinculadas a la "resistencia" de la materia.
La imaginación terrestre tiene dos aspectos (focos): el de la contra y el del adentro,

Adentro es la imaginación del acogimiento, de la quietud. Afuera es la contra. La actividad, las ficciones en derredor del hacer.

*

Las imágenes no son conceptos, son apariciones rápidas, rastros, superposiciones, impulsos, que nos hacen hacer. Ecos, y también reposos, estados de quietud, vacíos. Las imágenes no se atienen a significaciones, las rebasan multifuncionalmente.

En muchas imágenes materiales (respectivas a la materia) es posible sentir síntesis entre el contra y el dentro que muestran la solidaridad entre la extraversión y la introversión.
La imaginación desea "con rabia" explotar la materia.
Las grandes fuerzas humanas, aunque se desplieguen de forma exterior, son imágenes de la intimidad.
La imaginación es el sujeto transportado dentro de las cosas.

Imaginar es con-moverse. Es elucubrar envolvencias y confrontaciones, es abrir el interior de todo lo experimentable, es albergarse. Alojarse, situarse en un escenario ficticio vinculado.

Toda materia meditada es inmediatamente la imagen de una intimidad. Los filósofos creen que esa intimidad esta siempre oculta. Pero la imaginación no se detiene; de una sustancia hace inmediatamente un valor.
Las imágenes pueden proceder de sensaciones pero inmediatamente transformadas.
Las imágenes inmateriales se vinculan al interés.

Sustancia es "sabor", algo asimilable, tocable, visible.

La imaginación material sustancia. Y esa sustancialización condensa imágenes nacidas de sensaciones pero colocadas dentro de la materia imaginada.
Se sueña más allá del mundo y más acá de las realidades humanas.

La arquitectura es un sueño de más allá. La sin arquitectura es un jugar ensoñando del más acá.

Hacia dentro, en la pequeñez, se abre el abismo insondable del centro.

*

Vila-Matas (exploradores del abismo) dice:
Un libro (una obra) nace del vacío, cuyos perfiles van revelándose en el transcurso y el final del trabajo. Escribir (pintar, esculpir, etc.) es llenar ese vacío (?).
– ¿No será mejor, rodear, enmarcar, bordear ese vacío? –

Todos somos exploradores del abismo que aparece en el interior de las cosas, en el adentro de todo, porque todos buscamos un fuera de aquí (Kafka).

*

Las imágenes materiales tienen la reputación de ser ilusorias.
Soñar con la intimidad es soñar con el reposo enraizado, reposo con intensidad inmovilidad intensa (reposo del ser). Reposo es sustancia frente a dinamismo en la acción.
Falta una metafísica del reposo.
El repliegue sobre sí mismo cobra el aspecto del envolvimiento que se toca a si mismo. Imaginería de la involución.

El enrollamiento es la masturbación, el cortocircuito de lo interno extrañado, el dinamismo del reposo.

Imágenes del reposo que lo son del refugio, del arraigo, de la casa, del vientre, de la caverna (retorno a la madre). Imágenes de la potencia subterránea (nocturna).
"La potencia subterránea no es relativa y se prevalece a sí misma" (Jaspers).

12. El imaginario del dibujar (1) (11-10-07)

Dibujar es un moverse marcando la trayectoria en un soporte limitado. El soporte es contra lo que se actúa pero sin notificación. Soporte y marcador forman el campo de combate. El marcador es una prolongación del brazo-cuerpo (una prótesis). El soporte es como el material neutro que ofrece una resistencia uniforme al dibujar.

El juego imaginal en el dibujar empieza con la notificación del soporte como campo y como marco y en el sucederse de las marcas trazándose, que son las que despiertan las fantasías de un combate diverso activado por la intención experimental del propio dibujar (ver Bachelard).

El imaginario del dibujar siempre está matizado por aquello que inquieta al dibujante como finalidad del dibujo-figura-configuración, de tal modo que cada interés lleva a un imaginario asociado a la figuración activada.

Yo hace tiempo que dibujo sin propósito representativo ni expansivo ni interpretativo. Dibujo por dibujar, sabiendo que no quiero saber si quiero algo aunque sí sé lo que no quiero hacer. A veces rompo dibujos. Empiezo con un instrumento y un tic o impulso trazador más o menos duradero hasta que la primera incursión se agota después de haber marcado una falla de peculiar entidad. Que es la que, después, hay que atacar o respetar, reforzar o contrarrestar, subrayar o tapar en otro segundo estadio urgente. Esta segunda etapa puede repetirse varias veces. La primera marcación es la roturación de un territorio que despierta fantasías planares, perspectivas o presenciales que la vinculan a recorridos puros, imágenes secundarias estáticas (representaciones de genero) o totalidades cósmicas.

Plantas, alzados, perspectivas (ortogonales y visuales) y secciones son los campos atencionales básicos (imaginales) del dibujar. Son las situaciones significantes del dibujar.

El dibujo es la figura conclusa del dibujar. Alguno de sus estadios medios. El dibujo como configuración planar suscita la imaginación de habitarlo, de introducirse en él (como la imaginación de pensar que ha sido hecho). Un dibujo se habita como se habita cualquier objeto material; acariciándolo; y sintiéndose alojado en él (Ver Bachelard).

13. Ejercicios DAII 2007/2008

1. Habitar dibujos.

- Prolongar el ámbito figural del que el dibujo es un trozo.
- Volumetrizar el dibujo considerándolo como una planta y como una sección.
- Volumetrizar un dibujo cortándolo y plegándolo.
- Volumetrizar un dibujo lanzando al espacio sus discontinuidades.

*

Hemos estimulado a los alumnos para que dibujen en tres dimensiones con cartón o papel cortado en tiras.
El aula se ha convertido en una guardería (Kindergarten) Los que trabajaban en una sola maqueta han hecho "parques de atracciones", los que trabajan hablando pero en distintas maquetas han hecho "esculturitas".
Sólo los que han trabajado solos han podido hacer propuestas interesantes y sorprendentes. Se han enseñado los videos de Pedro para enfatizar la relación dibujo-maqueta y señalar la relación maqueta directa-juego de guardería. También se ha hecho ver la potencia de registrar el proceso y acabar explorando las figuras de luz en el interior o las sombras de la maqueta.

*

2. Ciudad general/ Ciudad radical.

- Partir de una ciudad densa. (de torres uniformemente distribuidas).
(París, N.Y, Babel agrupado, etc).
- Maquetar la conexión entre las torres.
- Horadar un volumen.

14. Guión para una charla sobre el dibujar (18-10-07)

- La magia del dibujar. Dibujar como reforzar lo que se reconoce.
- El invento de lo vivo, animales y hombres.
- El invento de las ideas; las figuras se separan de la materia y se reúnen en el mundo ideal.
- Esto supone el invento de una realidad más real (intelectual).
- La forma humana y la visión crean la reflexión.
- Dibujar sobre cualquier soporte ajustando lo dibujable.
- El soporte como encuadre circunstancial.
- El invento del ojo y del cuadro.
- La perspectiva visual, una geometría para lo sólido visible.
- El encuadre como cosmos.
- Instantáneas dilatadas en el tiempo; representaciones.
- Instantáneas instantáneas, la fotografía.
- La composición en el esqueleto (urdimbre) del cuadro.
- Del cuerpo a la composición sin formas vivas.
- El dibujar descubre el mundo y enseña a ver.

15. El cuadro (18-10-07)

La aparición del cuadro es un acontecimiento en la historia de la pintura. Tener un soporte de una medida a escoger, un campo para ejecutar dentro de él un trazado (una configuración).

Un encuadre es un recorte de una configuración teóricamente ilimitada, una ventana en la que aparecen trazos organizados; una porción de un escenario enorme, envolvente, inmanejable, una muestra de la reducción de un mundo, o un mundo en sí que recorta otro más grande.

El encuadre marco, concienciado, es una figura geométrica-materializada o una superficie o vacío con leyes geométricas precisas.

La geometría del marco es su estructura cósmica, su alma numérica, su determinación figural, su esqueleto arquitectónico proporcional, descompuesto, papiroflexico.

Cualquier marco pictórico es un esqueleto de la relaciones auto referenciadas, un ámbito de figuras abstractas encadenadas.

Cuando el marco se ve así, dibujar o pintar es ajustar trazos en esa trama plana, estático-dinámica que es la imagen de un territorio ideal visto desde lo alto o desde lo bajo (flotando).

Elegir el tamaño del lienzo es una primera decisión cósmica, inmanentista, es elegir el tamaño de una reducción sin tamaño, es elegir la figura del escenario donde se va a representar el acto de dibujar. Completa la geometrización del marco, aparece la urdimbre de todo lo pictórico, la arquitectura de la pintura.

16. Categorías situacionales en el imaginar del dibujar (21-10-07)

Son ubicaciones en el ir dibujando, en la acción que se desarrolla contra la resistencia de los trazos que se roturan y "que se parecen", con o sin conciencia del encuadre.

Ubicativas:
- Sin conciencia del marco.
- Con conciencia del encuadre que actúa como "ventana" o como "mundo".

Posicionales:
- Desde fuera, de lejos (desde arriba?).
- Desde dentro, en la sombra, de muy cerca, rodeado.
- Desde fuera y desde dentro. Sección, planta.

Atencionales:
- Desde el todo, desde el encuadre, desde una urdimbre general, (desocupación, recorte).
- Desde las partes, unidades que se agrupan una detrás de otra.

De actividad, velocidad:

- Rápido, huella, gesto, movilidad, dureza.
- Lento, quietud, asombrado, paztáctil, caricia

De intensidad:
- Fuerte, decisión, sajadura, sordidez, patetismo.
- Flojo, caricia, delicadeza...

De contraste:
- Crudo, patetismo, contraste.
- Fundido (sfumatto) tiniebla.

De color:
- Viveza.
- Apagado.

Los todos son tejidos, o lugares aislados dispuestos para ser partidos o descompuestos en sub-divisiones. Algo que se puede trocear en cuanto que se sabe que se puede trocear.

Una unidad que contenga un criterio de subdivisión es un todo.

Una unidad indefinida que puede recortarse es un tejido total.

La geometría de los edificios de Palladio es una red capaz de cubrir la tierra y de generar una parte desprendible donde el edificio se acopla.

17. La imaginación en el dibujar (21-10-07)

La imaginación en el correlato de la experiencia, que es, a su vez, la construcción del marco situacional donde un ente reflexivo se enfrenta con lo que no es él (el mundo).

Imaginación es figuración difusa y mecánica, asociada (provocada) al movimiento, las sensaciones y la memoria, convocadas en cada experiencia.

*

Dibujar es dejar marcas de movimiento en un soporte (marcas encadenadas en un soporte en creciente definición). Marcas superpuestas, marcas que se arremolinan y se distribuyen en el marco y en su despliegue estimulan un peculiar imaginario (el de dibujar). Al acabar de dibujar, el propio dibujo, como objeto figural autónomo y extrañado, se transforma en lugar del imaginario, del "habitar", del imaginario de lo envolvente.

Las variables del dibujar son matices imaginables, actúan en las fantasías asociadas a la experiencia del dibujar que es semejante a la experiencia del escribir (de cualquier hacer).
Respecto al plano en que se actúa, el soporte puede estar horizontal, vertical o cuadrado.
El actor puede estar encima o debajo del plano de la acción cuando está horizontal
El marco, también, puede ser grande o pequeño de manera que el ojo lo puede apreciar de distinto modo en cada caso.
Por fin interviene la resistencia del material que se use para marcar, como su facilidad de trazo, de borrado, de interacción, etc...

El dibujar es una búsqueda de sentido con el trazo, que resuena según la significación de las figuras que aparecen. Hay ciertas situaciones significativas: En planta, desde arriba, entre dentro y fuera. En alzado, de frente, de lejos, desde fuera. En sección, de frente, entre dentro y fuera (o desde dentro). En perspectiva, en oblicuo, desde fuera, desde lejos (aunque se dibujen internas).

Esta es la significatividad situacional.

18. Memoria, imaginación, pasado (22-10-07)

El cerebro reproduce (en ocasiones) configuraciones pasadas que se superponen a las emergentes como espesor del presente. Somos en esos momentos como fuimos, pero sólo en parte. El interior hace sentir el pasado como un presente atenuado, difuso, confundido con el ahora.

Hay un estado imaginario que se presenta como pasado congelado que nos da hospitalidad. La memoria es una acumulación (funcional, olvidada) de presencias situacionales, de estados configurales.

La ausencia es el cruce de una situación pretérita, actualizada con la conciencia de la situación presente. La ausencia es la diferencia entre ambas.

El cerebro almacena configuraciones que generan la persistencia de los lugares y de las sensaciones.

La permanencia de los lugares produce la identidad como diversidad de las configuraciones situacionales superpuestas (repetición de lo mismo).

Si la memoria son los estados configurativos cerebrales –corporales- ambientales acumulados como funciones tendenciales, los recuerdos son las "películas" detalladas de papeles representados en el interior de esos estados.

La memoria se establece cuando se cierra el recuerdo, cuando el recuerdo se disuelve en el contexto de su estado mental correspondiente (olvido)

Los recuerdos, o aparecen sin contexto, o tienen que ser fabricados con palabras e imágenes (relatos figurales). Un recuerdo acaba siendo el relato inventado a partir de un estado de memoria.

Un recuerdo suelto necesita un contexto (inventado) para adquirir verosimilitud. Un estado de memoria sólo se aviva fabricando narraciones de recuerdos incluibles en él.

Proust era sensible a la imperfección incurable del presente, aunque contaminado por la memoria estética de los presentes del pasado.

El ámbito de una memoria (de un estado de memoria) produce un panel de recuerdos alojados en una a modo de mansión de un dilatable enjambre de narraciones-permanentes.

El enjambre de narraciones se expande o se encoge en razón al estado presente en el que se desarrollan. La voluntad de dicha se relaciona con la quietud, que es una forma de placer

lento y melancólico.

La imagen, que es manifestación y tensión, es una realidad preciosa y frágil (imagen es estado mental adviniente).

El imaginario es el aspecto de la memoria que desencadena actos relatantes que son los que fabrican los recuerdos.

Las "confesiones" son relatos justificadores melancólicos, a partir de memorias que no quieren (o no pueden) provocar recuerdos puros (que siempre serían sensoriales, subrealistas).

*

A veces me encuentro en configuraciones del pasado y no sé que hacer. Esto me turba y me desorienta. Sobre todo cuando atravieso lugares en los que transcurrió mi adolescencia.

Adolescencia viene de adolecer, que es pensar con falta de contexto, con exceso de tiempo por venir. La adolescencia es la época de las experiencias excesivamente abiertas.

19. Geografía de la imaginación (22-10-07)

La imaginación se entiende como actividad irreprimible del sistema cuerpo-entorno-cerebro. La imaginación son estados sucesivos, reacciones activas mentales a la situación vital. La imaginación es la urdimbre de la vida.

Imaginación: acontecimiento interno en el que aparecen nuevas situaciones, posibilidades, papeles personales, o secuencias de conducta proyectadas en una pantalla mental como "figuración" visual, auditiva, verbal o compuesta de diversos componentes sensoriales (olfativos + táctiles, + etc...), a partir de asociaciones complejas en que se integran acontecimientos del pasado (estados memorísticos) con esquemas de aconteceres en curso.
(E.T.C.S, 1974 Madrid).

La imaginación produce fantasías que son imaginarios articulados en relatos.

Castoriadis trata de la imaginación en Aristóteles para alcanzar los conceptos de imaginación primaria y colectiva (social).
La imaginación es otra cosa que la sensibilidad y el pensamiento.
La imaginación es: movimiento que sobreviene a partir de la sensibilidad en acto.
La imaginación puede evocar figuras traídas de la sensibilidad e imágenes independientes de ella.
Imaginación primera. El alma nunca piensa sin fantasmas.
La imaginación es la base (Korhá) del pensar.
La imaginación hace hacer y posibilita la creación de representaciones.
Hume, imaginación, base del pensamiento.
Kant, imaginación a priori, imaginación sintética.
Castoriadis usa el concepto de imaginación colectiva para explicar la pertenencia, la defensa y el sentido del ser social y de las instituciones.
Imaginación social (sentido común) formado por figuras de referencia y valor, de premio y castigo, de afinidad..(ver).
Freud ve en los sueños y sus relatos un equilibrante fantástico de la vida en grupo.

Jung habla de arquetipos imaginarios que son figuras-mitos-fantasías colectivos (historias).
Lacan diferencia realidad, símbolo e imaginario.
Bachelard entiende la imaginación como una facultad y el imaginario como una dinámica correlativa a la acción vital. Dinámica que fabrica el adentro, el tejido (urdimbre) de la iniciativa, (autopoiesis) del inte-ligere (discriminación), del pensamiento, de la narración, del recuerdo, etc.
Imaginación es una función del cerebro, es la resonancia de un estado organizativo (Young, pensamiento y cerebro).
Bachelard distingue un imaginario dinámico-estático vinculado a otro imaginario material, vinculado a la existencia entre materiales., (del aire, la tierra, el agua y el fuego).
El imaginario del agua es inmersito.
El imaginario del fuego es confrontativo-táctil.
El imaginario de la tierra es confrontativo-instalativo.
El imaginario del aire es movimental, dinámico.

20. Imaginario activo. Bachelard (I) (30-10-07)
Bachelard. "La tierra y los ensueños de la voluntad" (F.C.E. 1914) (México).

Las imágenes de la materia terrestre las tenemos a la vista, las sentimos en nuestra mano, despiertan en nosotros alegrías musculares en cuanto tomamos gusto a trabajarlas.
Ante el espectáculo del fuego, del agua o del cielo, el ensueño que busca la sustancia no está bloqueado por la realidad.
Las materias inconsistentes y móviles piden ser imaginadas en profundidad en la intimidad de la sustancia y la fuerza.
Cuanto más positiva y cálida sea la materia, más sutil y laboriosa es la necesidad de la imaginación (Baudelaire). Para el común de los psicólogos (realistas metafísicos), la percepción (de las imágenes) determina los procesos de la imaginación. Entienden la imaginación como combinación de fragmentos de lo percibido real, recuerdos de escenas de la realidad. Ser imaginativo para esta gente es haber visto mucho.
Nosotros defendemos el carácter primitivo fundante de la imaginación creadora.
Entendemos la imagen percibida y la imagen creada como instancias psíquicas diferentes.
Creemos que podemos hablar de imágenes imaginadas (salidas directamente del psquismo).
La imaginación reproductora debe de atribuirse a la recepción y la memoria.
La imaginación "creadora" tiene otras funciones como la de lo "irreal".

Lo irreal dinámico, como estancia, como lugar frente a lo real. De preparación y de simulación
La palabra figuración es atractiva.

Lo irreal tiene valores de soledad, por ejemplo, el ensueño.
Imaginación imaginante en busca de imágenes imaginadas.
A los ensueños de acción los designamos como ensueños de la voluntad.
Las fuerzas oníricas se desahogan en la vida consciente.
Los ensueños de acción (de la voluntad) son el contrapunto espontáneo de nuestro trato con la materia real. Alumbran el mundo de lo irreal.
La vida de las imágenes se vincula a los arquetipos del psicoanálisis.
Las imágenes imaginadas son sublimaciones de los arquetipos antes que reproducciones de realidad.
La sublimación es el dinamismo normal del psiquismo.

Novalis: De la imaginación productora deben deducirse todas las facultades, todas las actividades del mundo interior y en el mundo exterior.
El psiquismo humano se formula en imágenes (primarias, esquemáticas y situacionales).
La imaginación debería de tener su fantástico trascendental. (Spenlé)
La imágenes son los elementos del metapsiquismo.
Jung estudia como de los arquetipos salen imá

Buscamos lo íntimo de la materia, todo el espacio afectivo concentrado en el interior de las cosas.
La materia es la intimidad de la energía del trabajador.

***¿Imaginación o energía? Energía como ganas, como determinación de hacer, como vértigo, como ilusión apasionada.
Esta es una faceta peculiar de la imaginación primaria.***

Onirismo de la materia→ narcisismo de nuestro valor.
Distinguimos "dos movimientos" psíquicos: la extroversión (hacia fuera) y la introversión (hacia dentro).
Imaginación extravertiente-de actuar
Imaginación introvertiente-de replegarse.

***Extroversión, actuar, trabajar, luchar contra, transformar, ...mover, moverse.
Introversión, descanso, intimidad, envolvencia, quietud.***

Tierra es resistencia inmediata y constante.
El mundo resistente señala la imaginación de la voluntad.
cada resistencia un modo imaginario.
Hay materias duras, materias pastosas y materias suaves (blandas).
Imaginación de materias→imaginación de fuerzas.
La pasta y lo suave se imagina de cerca.
Lo duro se imagina de lejos (la roca).
La gravedad, la caída.
Las imágenes de la intimidad son las del interior de las cosas. Las que nos hacen ver lo invisible hasta llegar al descanso del imaginar.
Luego aparece la intimidad querellada, la imaginación de la sustancia (valor de la materia).
Las imágenes del reposo son las del refugio: la casa, el vientre, la gruta. Imágenes de profundidad.

¿Y la imaginación de la nada? Es la energía que disuelve en paz, que des-hace, que borra, que vacía, que olvida el yo, que anula imaginar.

Hay imágenes de la intimidad activas (laberinto) y pasivas (reposo amniótico).

21. Imaginario activo. Bachelard (2) (30-10-07)

Bachelard " La tierra y los ensueños de la voluntad" (F.C.E 1994).

La dialéctica de lo duro y de lo suave rige todas las imágenes que nos formamos de la materia íntima de las cosas.
Duro y suave son la resistencia de la materia, la existencia dinámica del mundo resistente.
La imaginación de la resistencia que atribuimos a las cosas da coordinación a la violencia de nuestra voluntad "contra" las cosas.
El mundo resistente nos promueve fuera del ser estático, fuera del ser.

***Ser→estatismo, permanencia...
Movimiento→fuera del ser.***

Misterios de la energía. Martillo (o lápiz) en mano, ya no estamos sólos, tenemos un adversario, tenemos algo que hacer.
Por poco que sea (lo que hagamos) tenemos por ello un destino cósmico.
Los objetos resistentes son ambivalentes, son ayuda y obstáculo. Son seres por dominar, nos dan el ser de nuestra energía.
En el mundo de la energía la resistencia es material.
Dinamología psíquica asociada a la individualidad de las imágenes.
El psiquismo tiene hambre de imágenes, energía de imágenes.
La imagen es siempre una pro-moción del ser.

En el dibujar la materia es resbaladiza, se deja roturar sin romper, se deja teñir, pero todo hasta cierto punto.
Ante los movimientos devuelve trazos, figuras que saltan a la recepción, huellas que permanecen invisibles caminos del hacer, discursivos del vagar.
En el dibujar se está ante la magia química de la reacción instrumento-movimiento-soporte.

La imaginación es el animismo dialéctico del que el trabajador es el provocador.
La imaginación material nos hace vivir una psicología del "contra" que promete el dominio sobre la intimidad de la materia.
Cuando se sueña trabajando, cuando se vive un ensueño de la voluntad, el tiempo adquiere realidad material. Hay un tiempo del granito y un tiempo del fuego (piro cronos de Hegel).
La conciencia del trabajo se precisa en los músculos y las articulaciones del trabajador como en los avances de la labor.
El trabajo es la más apretada de las luchas en que el hombre se realiza como devenir.
El proyecto en vías de ejecución tiene una estructura temporal distinta de la del proyecto intelectual.
La síntesis de este trabajar es la maestría.
La materia (trabajada) nos revela nuestras fuerzas (dando metas y tiempo).
Soñar imágenes materiales es tonificar la voluntad.
En las imágenes materiales está la imago de nuestra energía. La materia es nuestro espejo energético. (pág. 34)
Sólo se quiere lo que se imagina ricamente.
Novalis: en cada contacto se engendra una sustancia cuyo efecto dura tanto como el tacto. Esta instancia está dotada del acto de tocarnos. Nos toca como la tocamos nosotros. El contacto (Novalis) es el fundamento de todas las modificaciones sintéticas del individuo.
La mano. El contacto de la mano maravillosa, contacto provisto de todos los sueños del tacto imaginante que da vida a las cualidades que dormitan en las cosas.

En el dibujar (como el escribir), la mano, extendida en el lápiz (herramienta.-prótesis) rotura el soporte, lo acaricia y lo araña, lo marca y lo rotura, mientras los sueños del "roturar" "imaginante" roturan al dibujante descomponiendo su totalidad en particularidades del mundo que se desvela poco a poco al dibujar.
La mano que trabaja plantea al sujeto (al que trabaja) en un orden nuevo, en el enriquecimiento de su existencia dinamizada.
En este reino toda imagen es una aceleración. La imaginación va demasiado rápida.
La imagen es el ser que se diferencia para estar seguro de devenir.
Una imagen literaria destruye las imágenes perezosas de la percepción, la imaginación literaria desimagina para reimaginar mejor. Todo se positiviza (al nivel de las operaciones).

El operar con las manos-mente adquiere el protagonismo de las imágenes simbolizantes pero ajustadas al operar, al puro sentir el hacer haciéndose.
La imaginación siempre es excesiva, formante.

Lo lento imaginado es una exageración de la lentitud.

La demasía es el sello de lo imaginario, el exceso en el límite; lo exageradamente límite es lo vivamente imaginante.

La actividad artística (desde dentro) es un cortocircuitar de la acción-imaginación que funda el exceso imaginario, el imaginar de lo exagerado, la llegada al límite de toda situación.

Poeta de mano formante, el obrero trabaja suavemente hasta encontrar la felicidad de la unión formativa con la materia.
La imaginación no puede someterse al ser de las cosas. Si acepta sus primeras imágenes es para exagerarlas.

La imaginación artística es "hábil", cambiante, ágil, elástica contra las imágenes fijas (pétreas) de la percepción.

La agresividad (............) que suscita lo duro es una agresividad recta, mientras que la hostilidad sorda de lo suave es una agresividad curva.
(R. del l'isle) La línea recta es mineral, recta y curva es vegetal, en los animales predomina la curva.
La imaginación humana es un reino nuevo, el que totaliza todos los principios de las imágenes en acción (imágenes de la acción).
Las imágenes llevan a la geometría de las sustancias.

*

En la familia se desarrolla la psicología social del contra. El carácter es un sistema de defensa contra la sociedad. Una psicología del contra debería estudiar los conflictos del yo y del superyo.
El carácter se confirma en la soledad.
Para mirar las cosas hay que dejar a los hombres.
Robinson: "En la soledad activa, el hombre quiere excavar la tierra, perforar la piedra, tallar. Quiere trabajar, transformar la materia. El hombre ya no es un simple filósofo ante el universo, es una fuerza infatigable "contra" el universo, "contra" la sustancia.
El carácter es el grupo de las compensaciones que deben enmascarar las debilidades del temperamento.
Cuando las compensaciones no funcionan debe de entrar en escena el psicoanálisis.
Las utopías sociales son la paranoia del filósofo de la voluntad (pág. 41).

Las utopías sociales son sueños paranoicos que quieren preservar la dinámica del poder, el desorden de los deseos, el miedo a la acracia,... en contra de la explotación desde posiciones pasivas (ya ha ocurrido todo). En este ámbito asoma la arquitectura como sueño paranoico de orden natural totalizador.

La voluntad de trabajo limpia los oropeles de la majestad.
El trabajo crea las imágenes de sus fuerzas, anima al trabajador. El trabajo pone al trabajador en el centro de un universo y no en el centro de una sociedad.

El trabajo artístico pone al artista en el centro del universo de su trabajo porque el trabajo organiza lo que toca como entorno total.
El trabajo es-en el fondo de las sustancias-un génesis. Recrea imaginariamente mediante imágenes materiales que lo animan la materia misma que se opone a sus esfuerzos.
En su trabajo de la materia el homo faber no se contenta con su pensamiento geométrico de agente; goza de la solidez íntima de los materiales de base.
La imagen material es el porvernir de cada acción sobre la materia.

Sin materia, el aprendizaje "habitacular" se queda en imaginación del medio en que se diseña, al otro lado del sueño de la construcción.

La sensación táctil que explora la instancia, que descubre la materia, prepara la ilusión de tocar el fondo de la materia.
Una imagen material vivida dinámicamente y adoptada con pasión es una apertura.
Asegura la realidad psicológica de lo figurado.
En el trabajo material se intercambian las intimidades del sujeto y del objeto.
Ritmo de introversión y extroversión.
Si a una materia se le impone una forma, la introversión y la extroversión se unen como tipos de energía.
En el trabajo una fuerte introversión es garantía de enérgica extraversión.

Desde dentro, el trabajo, vivido como pretensión-posibilidad-acto incontrolables, produce el vértigo de la pasión realizadora (contenida pero ciega).

La imaginación penetra en profundidades imaginarias. Esta penetración está hecha de prudencia y decisión.
El acto y su imagen es una existencia dinámica que reprime la existencia estática de tal modo que la pasividad se hace "nada".

La imaginación es el centro de donde parten las direcciones de toda ambivalencia (situacional?): la extraversión y la intro-versión. El afuera y el adentro.

22. Penetrar en los dibujos (31-10-07)

La representación supone la distanciación de lo representado. Indica que lo representado está lejos, separado; que es inaccesible y que así se acepta y se rubrica.
Quizás la perspectiva visual sea el invento que certifica la posición lejana del representador respecto a lo representado; la perspectiva permite saber y constatar que la lejanía es fehaciente.
El representador no quiere mezclarse en su representación, necesita simular su asepsia.
El debilitamiento de la representación coincide con un acercamiento al cuadro del "figurador plástico" hasta que se produce la fusión: artista y cuadro y "figuración" se funden en el acto de figurar, el autor salta al cuadro, que de encuadre (ventana), pasa a ser un mundo, un universo por el que se desplaza el "figurar" roturando un mapa de gestualidades o de contención figurativa, un habitáculo de un acontecer. El cuadro, así, se hace "casa", se hace alojamiento, geografía, en planta (sin fondo) o en sección (de frente, desde dentro y desde fuera).
Las fotos son las representaciones instantáneas de la lejanía mantenida.
El expresionismo es el advenir de la envolvencia gesticulante.
El cubismo y futurismo son la lucha por la distorsión de la presencia relativizada.
El abstracto y el informalismo son la planaridad que nace, el invento de la planta y la envolvencia, la fusión del autor en la atmósfera de la obra.
Neoplasticismo, suprematismo son el triunfo de la planaridad, de la fusión en el cuadro del autor de la obra.
El dibujo del proyecto arquitectónico es el dibujo que tantea universos habitables por la imaginación.

23. Imaginario activo. Bachelard (3) (03-11-07)

Bachelard " La tierra y los ensueños de la voluntad" (F.C.E 1994).

Herramientas
La herramienta (prótesis del cuerpo) despierta la necesidad de actuar contra la cosa dura.

Prótesis. Sustitución de un miembro u órgano; >potenciador: o complemento de un órgano o miembro<?.
Herramienta: es instrumento para modificar algo exterior.
Un lápiz es una prótesis.

Con la mano vacía las cosas son demasiado fuertes. (y los movimientos no dejan huella).
Los ojos, en paz, recortan las cosas contra un fondo de universo y la filosofía (oficio de los ojos) torma conciencia del espectáculo.

La representación es la voluntad de mantenerse a distancia, sin conciencia del representar.
La representación es la oferta descriptiva de lo distante impenetrable.

La herramienta permite una agresividad suplementada.
La agresión con herramienta tiene un porvernir. La mano equipada es poderosa.
La herramienta mal manejada provoca risa.

La herramienta provoca un ritual de manejo que es una danza especial que armoniza un imaginario dinámico automatizable.

Toda integridad nos provoca. La contra es sádica (descuartizante).
Las integridades son atacadas por las manos (armadas) y por ojos ardientes (injuriosos)
La voluptuosidad de cortar (estilo, sajadura, escritura, dibujo) debe reducirse al placer que se experimenta al vencer una resistencia objetiva: felicidad de maniobrar en el sentido de imprimir un proyecto (o una impronta) a la materia que cede (G. Blin, pág 53).

En el dibujar cede el blanco, cede lo impoluto de la amplitud uniforme, que al recibir la roturación (danzada por la mano) descarga una unidad atenuada del patetismo (lo blanco) y deja aparecer el rastro (firme o dubitativo) de un ensueño gestual.
Dibujo, como sajadura, como operación anatómica, como disección de una superficie que oculta un organismo por definir. Todo dibujar es un sajar, seccionar, tumefactar.
Dibujar es seccionar el soporte, que secciona el imaginario de quien dibuja.

En el trabajo primitivo era la materia la que sugería:
1. Sólidos estables, piedra, hueso, madera.
2. Sólidos semiplásticos por el calor (metales)
3. Sólidos plásticos que se rigidizan (arcilla).
4. Sólidos flexibles: pieles, hilos..., tejidos.

Con las artes del fuego todo se complica.
La materia tiene dos seres: su ser de reposo y su ser de resistencia.
En la diferenciación de las manos se prepara la dialéctica del amo y del esclavo.

*

Hay un trabajo preciso y un trabajo fuerte.
La materia dura fija la extraversión.

*

Dibujar es un acto sin obstáculos que pretende dar figura a nuestra duración íntima como si

no estuviéramos ligados al mundo resistente.
Las herramientas tienen distinto inconsciente.
El dibujar conforma una conciencia de la destreza.
Las líneas de la madera ejercen influencia en la imaginación del escultor.
Se esculpe lo que la cosa quiere.
Se dibuja lo que el dinamismo dicta.
La materia es un cuadro (campo) de energía.
El marco del dibujo es un universo geometrizado (o no existe, como en el boceto)

En el dibujar la roturación clama por el camino del parecido, por la concatenación que hace perecer.
En el dibujar hay un hacia, forzado por el reconocimiento de lo hecho (en alguna clave).

Para ser almadreñero (o dibujante?) hay que montar en cólera.
La cólera está en el hombre entero.
La cólera siempre es una revelación del ser.
Quien no conoce la cólera no sabe nada (Boehme) no conoce lo inmediato.

24. En planta (06-11-07)

En planta y en alzado son, más que modos de representación, posicionamientos inherentes al hecho de dibujar. Son la conciencia de manipular el cuadro (cuadro encuadrado), la evidencia de la posición relativa del cuerpo que dibuja respecto al plano en el que se dibuja.

Dibujar en perspectiva es saber que hay que encajar en el plano (alzado) del hacer las tres dimensiones que se constatan "al ver".

Se dibuja en planta (desde arriba) o en alzado (de frente) aunque la configuración que se produzca al dibujar "parezca" algo con profundidad "visual".

25. La imaginación en el dibujar (esbozo) (16-11-07)

1. Preámbulo

Estar viviendo es saber que algo pasa sin saber como. Es constatar que el cuerpo que nos recubre deja rastros.
Dibujos, escritos, huellas de una actividad que pasa, que se produce en consecuencia a reacciones desconocidas dejando atrás una riada de figuras indecibles, de formas insistentes que se escapan a cualquier control.
Mis dibujos fluyen sin planificación, sin destino, sin fondo. Son el producto de caricias hechas al vacío del subsistir.

Dibujos y más dibujos que eluden palabras, que evitan la densidad de los recuerdos, que distraen de la urgencia de llegar a la muerte. ("Mis dibujos", 19-08-06)

*

Un arquitecto es un miniaturista.
Un demiurgo que juega con mundos diminutos, con homúnculos imaginarios que se mueven entre sus trazos.
Esto es el realismo intelectual.

*

El atractivo de ser arquitecto está en que, al proyectar, se ensueñan mundos "a la mano" con obstáculos que van a "forzar" la vida de los personajes fantaseados.
Al proyectar, el arquitecto se siente por encima de los demás, se siente a salvo, como si sus conjeturas figuradas fueran inenjuiciables.

*

Los mundos de las artes son "extrañantes" y entre ellos los de la arquitectura son, además, duros e inevitables. ("Los arquitectos", 25-08-06)

*

Proyectar dibujando es emplear el dibujo para modelar los modos de la arquitectura. Proyectar dibujando supone utilizar el trazado del dibujar como huella pura y, a la vez, como señal de un desplazamiento o de una resistencia, o de un limite. Es enriquecer la configuralidad libre del grafoage con significados arquitectónicos, que siempre quedaran afectados por la tensión evanescente y primaria del propio dibujar.
Radicalizada esta mezcla imaginal, la arquitectura se beneficia de los modos de organización consecuencias del dibujar y de la extrañeza que el dibujar transporta. Y el dibujar se beneficia porque radicaliza sus intenciones evitativas al conocer la especificidad significa en que se concentra la significación arquitectónica.

*

Proyectar arquitectura dibujando se transmuta en un dibujar proyectando, en un dibujar abstracto que es un proyectar arquitectónico porque hace patente el fondo desde el que se organiza el dibujo como resultado del dibujar.

2. Desde dentro y desde fuera.
Mundo es lo que uno se puede imaginar de lo que está fuera de él.
Mundo es la representación débil del clamor del afuera.
Todo lo que existe solo se patentiza como objeto cuando se relaciona con el sujeto.
La realidad es la representación de lo otro elevada a la categoría de existencia independiente, de envolvencia ineludible, desde la conciencia de un mismidad alojada, enfrentada a esa realidad.
El mundo es contrapunto y contexto del cuerpo/mente humano, entendido como sistema autónomo activo, autopoeitico, autoreferente, abierto a la interacción que mantiene con el entorno natural y social en el que sobrevive y medra.
Los cuerpos-mentes vivos se mueven y mueven sin descanso. Vivir es moverse, siendo el movimiento la consecuencia y el fundamento de la actividad total del sistema cuerpo-mente-entorno.

*

Experiencia es relación sentida, con lo otro.
Es la palabra que designa el intercambio entre los seres vivos y su entorno, que produce rastros emotivos y nemónicos, esquemas activos e intelecciones integrativas.
Por experiencias entendemos ese encuentro del cuerpo-mente (histórico) con las cosas, que produce la aparición de la situación, que es origen de lo fronterizo, de la diferenciación entre lo de fuera y lo de dentro.
La experiencia de la conciencia del acontecimiento del encuentro movimental con lo otro produce la intelección que es des-ciframiento, separación, des-realización matizada siempre por el modo de la confrontación movimental mediada movimental y operativamente, y por el contexto de acción-intelección del cuerpo-mente.
Así, en el seno de la experiencia, aparece emergiendo el "imaginario material" y el "fantasma

ficcional" que modula el sentido proyectivo de toda experiencia posible.
Según Ferrater, la concienciación de la experiencia puede hacerse predominar, primando la atención de los objetos exteriores y cultivando el punto de partida del mundo exterior, o volcando la atención sobre los estados interiores que son el germen y contenido del mundo interior (del adentro) donde aparece la mismidad.
En esta perspectiva se perfila una fenomenología de la experiencia vinculada a la distancia de los objetos con los que se trata y de las extremidades del cuerpo (a veces son prótesis) involucradas en la interacción.
Y esta fenomenología, a la inversa, describirá las posiciones situacionales desde las que se acometen las narraciones y las intelecciones de los aconteceres experienciados.
Así, habrá un posicionamiento desde fuera y de lejos, en el que los objetos serán observados y clasificados en categorías autónomas como cosas objetivas, lejanas, nítidas, reales, dogmatizadas. También habrá un desde fuera pero cerca en el que los objetos pueden ser tocados y vinculados al dentro como resistencias-extensiones materiales.
Y habrá también dentro de los posicionamientos "desde dentro" (desde el hacer de Maturana), un desde dentro profundo y un desde dentro en el borde (en la sección) en los que los objetos son alojamientos de la fantasía (ver Bachelard) o son productos (configuraciones materiales) que pueden sentirse como formaciones dinámicas llevadas adelante por una "hipotética vivacidad" también interior y "genérica".

3. Memoria, imaginación, pasado

El cerebro reproduce (en ocasiones) configuraciones pasadas que se superponen a las emergentes como espesor del presente. Somos en esos momentos como fuimos, pero sólo en parte. El interior hace sentir el pasado como un presente atenuado, difuso, confundido con el ahora.
Hay un estado imaginario que se presenta como pasado congelado que nos da hospitalidad.
La memoria es una acumulación (funcional, olvidada) de presencias situacionales, de estados configurales.
El cerebro almacena configuraciones que generan la persistencia de los lugares y de las sensaciones.
La permanencia de los lugares produce la identidad como diversidad de las configuraciones situacionales superpuestas (repetición de lo mismo).
Si la memoria son los estados configurativos cerebrales –corporales- ambientales acumulados como funciones tendenciales, los recuerdos son las "películas" detalladas de papeles representados en el interior de esos estados.
La memoria se establece cuando se cierra el recuerdo, cuando el recuerdo se disuelve en el contexto de su estado mental correspondiente (olvido)
Los recuerdos, o aparecen sin contexto, o tienen que ser fabricados con palabras e imágenes (relatos figurales). Un recuerdo acaba siendo el relato inventado a partir de un estado de memoria.
Un recuerdo suelto necesita un contexto (inventado) para adquirir verosimilitud. Un estado de memoria sólo se aviva fabricando narraciones de recuerdos incluibles en él.

Proust era sensible a la imperfección incurable del presente, aunque contaminado por la memoria estética de los presentes del pasado.
El ámbito de una memoria (de un estado de memoria) produce un panel de recuerdos alojados en una a modo de mansión de un dilatable enjambre de narraciones-permanentes.
El enjambre de narraciones se expande o se encoge en razón al estado presente en el que se desarrollan. La voluntad de dicha se relaciona con la quietud, que es una forma de placer lento y melancólico.
La imagen, que es manifestación y tensión, es una realidad preciosa y frágil (imagen es estado mental adviniente).
El imaginario es el aspecto de la memoria que desencadena actos relatantes que son los que fabrican los recuerdos.

4. Geografía de la imaginación.
La imaginación se entiende como actividad irreprimible del sistema cuerpo-entorno-cerebro.
La imaginación son estados sucesivos, reacciones activas mentales a la situación vital. La imaginación es la urdimbre de la vida.
Imaginación: acontecimiento interno en el que aparecen nuevas situaciones, posibilidades, papeles personales, o secuencias de conducta proyectadas en una pantalla mental como "figuración" visual, auditiva, verbal o compuesta de diversos componentes sensoriales (olfativos + táctiles, + etc...), a partir de asociaciones complejas en que se integran acontecimientos del pasado (estados memorísticos) con esquemas de aconteceres en curso.
(E.T.C.S, 1974 Madrid).
La imaginación produce fantasías que son imaginarios articulados en relatos.
Castoriadis trata de la imaginación en Aristóteles para alcanzar los conceptos de imaginación primaria y colectiva (social).
La imaginación es otra cosa que la sensibilidad y el pensamiento.
La imaginación es: movimiento que sobreviene a partir de la sensibilidad en acto.
La imaginación puede evocar figuras traídas de la sensibilidad e imágenes independientes de ella.
Imaginación primera. El alma nunca piensa sin fantasmas.
La imaginación es la base (Korhá) del pensar.
La imaginación hace hacer y posibilita la creación de representaciones.
Hume, imaginación, base del pensamiento.
Kant, imaginación a priori, imaginación sintética.
Castoriadis usa el concepto de imaginación colectiva para explicar la pertenencia, la defensa y el sentido del ser social y de las instituciones.
Imaginación social (sentido común) formado por figuras de referencia y valor, de premio y castigo, de afinidad..(ver).
Freud ve en los sueños y sus relatos un equilibrante fantástico de la vida en grupo.
Jung habla de arquetipos imaginarios que son figuras-mitos-fantasías colectivos (historias).
Lacan diferencia realidad, símbolo e imaginario.
Bachelard entiende la imaginación como una facultad y el imaginario como una dinámica correlativa a la acción vital. Dinámica que fabrica el adentro, el tejido (urdimbre) de la iniciativa, (autopoiesis) del inte-ligere (discriminación), del pensamiento, de la narración, del recuerdo, etc.
Imaginación es una función del cerebro, es la resonancia de un estado organizativo (Young, pensamiento y cerebro).
Bachelard distingue un imaginario dinámico-estático vinculado a otro imaginario material, vinculado a la existencia entre materiales., (del aire, la tierra, el agua y el fuego).
El imaginario del agua es inmersito.
El imaginario del fuego es confrontativo-táctil.
El imaginario de la tierra es confrontativo-instalativo.
El imaginario del aire es movimental, dinámico.

5. La imaginación en el dibujar.
La imaginación en el correlato de la experiencia, que es, a su vez, la construcción del marco situacional donde un ente reflexivo se enfrenta con lo que no es él (el mundo).

Imaginación es figuración difusa y mecánica, asociada (provocada) al movimiento, las sensaciones y la memoria, convocadas en cada experiencia.

*

Dibujar es dejar marcas de movimiento en un soporte (marcas encadenadas en un soporte en creciente definición). Marcas superpuestas, marcas que se arremolinan y se distribuyen en el marco y en su despliegue estimulan un peculiar imaginario (el de dibujar). Al acabar de dibujar, el propio dibujo, como objeto figural autónomo y extrañado, se transforma en lugar

del imaginario, del "habitar", del imaginario de lo envolvente.
Las variables del dibujar son matices imaginables, actúan en las fantasías asociadas a la experiencia del dibujar que es semejante a la experiencia del escribir (de cualquier hacer).
Respecto al plano en que se actúa, el soporte puede estar horizontal, vertical o cuadrado.
El actor puede estar encima o debajo del plano de la acción cuando está horizontal
El marco, también, puede ser grande o pequeño de manera que el ojo lo puede apreciar de distinto modo en cada caso.
Por fin interviene la resistencia del material que se use para marcar, como su facilidad de trazo, de borrado, de interacción, etc...
El dibujar es una búsqueda de sentido con el trazo, que resuena según la significación de las figuras que aparecen. Hay ciertas situaciones significativas: En planta, desde arriba, entre dentro y fuera. En alzado, de frente, de lejos, desde fuera. En sección, de frente, entre dentro y fuera (o desde dentro). En perspectiva, en oblicuo, desde fuera, desde lejos (aunque se dibujen internas).
Esta es la significatividad situacional.

6. Categorías situacionales en el imaginar del dibujar.
Son ubicaciones en el ir dibujando, en la acción que se desarrolla contra la resistencia de los trazos que se roturan y "que se parecen", con o sin conciencia del encuadre.

Ubicativas:
- Sin conciencia del marco.
- Con conciencia del encuadre que actúa como "ventana" o como "mundo".

Posicionales:
- Desde fuera, de lejos (desde arriba?).
- Desde dentro, en la sombra, de muy cerca, rodeado.
- Desde fuera y desde dentro. Sección, planta.

Atencionales:
- Desde el todo, desde el encuadre, desde una urdimbre general, (desocupación, recorte).
- Desde las partes, unidades que se agrupan una detrás de otra.

De actividad, velocidad:
- Rápido, huella, gesto, movilidad, dureza.
- Lento, quietud, asombrado, paztáctil, caricia

De intensidad:
- Fuerte, decisión, sajadura, sordidez, patetismo.
- Flojo, caricia, delicadeza...

De contraste:
- Crudo, patetismo, contraste.
- Fundido (sfumatto) tiniebla.

De color:
- Viveza.
- Apagado.

Los todos son tejidos, o lugares aislados dispuestos para ser partidos o descompuestos en sub-divisiones. Algo que se puede trocear en cuanto que se sabe que se puede trocear.
Una unidad que contenga un criterio de subdivisión es un todo.
Una unidad indefinida que puede recortarse es un tejido total.
La geometría de los edificios de Palladio es una red capaz de cubrir la tierra y de generar una parte desprendible donde el edificio se acopla.

7. El cuadro.
La aparición del cuadro es un acontecimiento en la historia de la pintura. Tener un soporte

de una medida a escoger, un campo para ejecutar dentro de él un trazado (una configuración).
Un encuadre es un recorte de una configuración teóricamente ilimitada, una ventana en la que aparecen trazos organizados; una porción de un escenario enorme, envolvente, inmanejable, una muestra de la reducción de un mundo, o un mundo en sí que recorta otro más grande.
El encuadre marco, concienciado, es una figura geométrica-materializada o una superficie o vacío con leyes geométricas precisas.
La geometría del marco es su estructura cósmica, su alma numérica, su determinación figural, su esqueleto arquitectónico proporcional, descompuesto, papiroflέxico.
Cualquier marco pictórico es un esqueleto de la relaciones auto referenciadas, un ámbito de figuras abstractas encadenadas.
Cuando el marco se ve así, dibujar o pintar es ajustar trazos en esa trama plana, estático-dinámica que es la imagen de un territorio ideal visto desde lo alto o desde lo bajo (flotando).
Elegir el tamaño del lienzo es una primera decisión cósmica, inmanentista, es elegir el tamaño de una reducción sin tamaño, es elegir la figura del escenario donde se va a representar el acto de dibujar. Completa la geometrización del marco, aparece la urdimbre de todo lo pictórico, la arquitectura de la pintura.

8. Imaginario activo.
(Bachelard " La tierra y los ensueños de la voluntad" (F.C.E 1994).

La dialéctica de lo duro y de lo suave rige todas las imágenes que nos formamos de la materia íntima de las cosas.
Duro y suave son la resistencia de la materia, la existencia dinámica del mundo resistente.
La imaginación de la resistencia que atribuimos a las cosas da coordinación a la violencia de nuestra voluntad "contra" las cosas.
El mundo resistente nos promueve fuera del ser estático, fuera del ser.

Ser→estatismo, permanencia...
Movimiento→fuera del ser.

Misterios de la energía. Martillo (o lápiz) en mano, ya no estamos sólos, tenemos un adversario, tenemos algo que hacer.
Por poco que sea (lo que hagamos) tenemos por ello un destino cósmico.
Los objetos resistentes son ambivalentes, son ayuda y obstáculo. Son seres por dominar, nos dan el ser de nuestra energía.
En el mundo de la energía la resistencia es material.
Dinamología psíquica asociada a la individualidad de las imágenes.
El psiquismo tiene hambre de imágenes, energía de imágenes.
La imagen es siempre una pro-moción del ser.

En el dibujar la materia es resbaladiza, se deja roturar sin romper, se deja teñir, pero todo hasta cierto punto.
Ante los movimientos devuelve trazos, figuras que saltan a la recepción, huellas que permanecen invisibles caminos del hacer, discursivos del vagar.
En el dibujar se está ante la magia química de la reacción instrumento-movimiento-soporte.

La imaginación es el animismo dialéctico del que el trabajador es el provocador.
La imaginación material nos hace vivir una psicología del "contra" que promete el dominio sobre la intimidad de la materia.
Cuando se sueña trabajando, cuando se vive un ensueño de la voluntad, el tiempo adquiere realidad material. Hay un tiempo del granito y un tiempo del fuego (piro cronos de Hegel).
La conciencia del trabajo se precisa en los músculos y las articulaciones del trabajador como

en los avances de la labor.
El trabajo es la más apretada de las luchas en que el hombre se realiza como devenir.
El proyecto en vías de ejecución tiene una estructura temporal distinta de la del proyecto intelectual.
La síntesis de este trabajar es la maestría.
La materia (trabajada) nos revela nuestras fuerzas (dando metas y tiempo).
Soñar imágenes materiales es tonificar la voluntad.
En las imágenes materiales está la imago de nuestra energía. La materia es nuestro espejo energético. (pág. 34)
Sólo se quiere lo que se imagina ricamente.
Novalis: en cada contacto se engendra una sustancia cuyo efecto dura tanto como el tacto. Esta instancia está dotada del acto de tocarnos. Nos toca como la tocamos nosotros. El contacto (Novalis) es el fundamento de todas las modificaciones sintéticas del individuo.
La mano. El contacto de la mano maravillosa, contacto provisto de todos los sueños del tacto imaginante que da vida a las cualidades que dormitan en las cosas.

En el dibujar (como el escribir), la mano, extendida en el lápiz (herramienta.-prótesis) rotura el soporte, lo acaricia y lo araña, lo marca y lo rotura, mientras los sueños del "roturar" "imaginante" roturan al dibujante descomponiendo su totalidad en particularidades del mundo que se desvela poco a poco al dibujar.
La mano que trabaja plantea al sujeto (al que trabaja) en un orden nuevo, en el enriquecimiento de su existencia dinamizada.
En este reino toda imagen es una aceleración. La imaginación va demasiado rápida.
La imagen es el ser que se diferencia para estar seguro de devenir.
Una imagen literaria destruye las imágenes perezosas de la percepción, la imaginación literaria desimagina para reimaginar mejor. Todo se positiviza (al nivel de las operaciones).

El operar con las manos-mente adquiere el protagonismo de las imágenes simbolizantes pero ajustadas al operar, al puro sentir el hacer haciéndose.
La imaginación siempre es excesiva, formante.

Lo lento imaginado es una exageración de la lentitud.
La demasía es el sello de lo imaginario, el exceso en el límite; lo exageradamente límite es lo vivamente imaginante.

La actividad artística (desde dentro) es un cortocircuitar de la acción-imaginación que funda el exceso imaginario, el imaginar de lo exagerado, la llegada al límite de toda situación.

Poeta de mano formante, el obrero trabaja suavemente hasta encontrar la felicidad de la unión formativa con la materia.
La imaginación no puede someterse al ser de las cosas. Si acepta sus primeras imágenes es para exagerarlas.

La imaginación artística es "hábil", cambiante, ágil, elástica contra las imágenes fijas (pétreas) de la percepción.

La agresividad que suscita lo duro es una agresividad recta, mientras que la hostilidad sorda de lo suave es una agresividad curva.
(R. del l'isle) La línea recta es mineral, recta y curva es vegetal, en los animales predomina la curva.
La imaginación humana es un reino nuevo, el que totaliza todos los principios de las imágenes en acción (imágenes de la acción).
Las imágenes llevan a la geometría de las sustancias.

La voluntad de trabajo limpia los oropeles de la majestad.

El trabajo crea las imágenes de sus fuerzas, anima al trabajador. El trabajo pone al trabajador en el centro de un universo y no en el centro de una sociedad.

El trabajo artístico pone al artista en el centro del universo de su trabajo porque el trabajo organiza lo que toca como entorno total.
El trabajo es-en el fondo de las sustancias-un génesis. Recrea imaginariamente mediante imágenes materiales que lo animan la materia misma que se opone a sus esfuerzos.
En su trabajo de la materia el homo faber no se contenta con su pensamiento geométrico de agente; goza de la solidez íntima de los materiales de base.
La imagen material es el porvenir de cada acción sobre la materia.

Herramientas
La herramienta (prótesis del cuerpo) despierta la necesidad de actuar contra la cosa dura.

Prótesis. Sustitución de un miembro u órgano; >potenciador: o complemento de un órgano o miembro<?.
Herramienta: es instrumento para modificar algo exterior.
Un lápiz es una prótesis.

Con la mano vacía las cosas son demasiado fuertes. (y los movimientos no dejan huella).
Los ojos, en paz, recortan las cosas contra un fondo de universo y la filosofía (oficio de los ojos) toma conciencia del espectáculo.

La representación es la voluntad de mantenerse a distancia, sin conciencia del representar.
La representación es la oferta descriptiva de lo distante impenetrable.

La herramienta permite una agresividad suplementada.
La agresión con herramienta tiene un porvenir. La mano equipada es poderosa.
La herramienta mal manejada provoca risa.

La herramienta provoca un ritual de manejo que es una danza especial que armoniza un imaginario dinámico automatizable.

Toda integridad nos provoca. La contra es sádica (descuartizante).
Las integridades son atacadas por las manos (armadas) y por ojos ardientes (injuriosos)
La voluptuosidad de cortar (estilo, sajadura, escritura, dibujo) debe reducirse al placer que se experimenta al vencer una resistencia objetiva: felicidad de maniobrar en el sentido de imprimir un proyecto (o una impronta) a la materia que cede (G. Blin, pág 53).

En el dibujar cede el blanco, cede lo impoluto de la amplitud uniforme, que al recibir la roturación (danzada por la mano) descarga una unidad atenuada del patetismo (lo blanco) y deja aparecer el rastro (firme o dubitativo) de un ensueño gestual.
Dibujo, como sajadura, como operación anatómica, como disección de una superficie que oculta un organismo por definir. Todo dibujar es un sajar, seccionar, tumefactar.
Dibujar es seccionar el soporte, que secciona el imaginario de quien dibuja.

En el trabajo primitivo era la materia la que sugería:
5. Sólidos estables, piedra, hueso, madera.
6. Sólidos semiplásticos por el calor (metales)
7. Sólidos plásticos que se rigidizan (arcilla).
8. Sólidos flexibles: pieles, hilos..., tejidos.

Con las artes del fuego todo se complica.
La materia tiene dos seres: su ser de reposo y su ser de resistencia.
En la diferenciación de las manos se prepara la dialéctica del amo y del esclavo.

*

Hay un trabajo preciso y un trabajo fuerte.
La materia dura fija la extraversión.

*

Dibujar es un acto sin obstáculos que pretende dar figura a nuestra duración íntima como si no estuviéramos ligados al mundo resistente.
Las herramientas tienen distinto inconsciente.
El dibujar conforma una conciencia de la destreza.
Las líneas de la madera ejercen influencia en la imaginación del escultor.
Se esculpe lo que la cosa quiere.
Se dibuja lo que el dinamismo dicta.
La materia es un cuadro (campo) de energía.
El marco del dibujo es un universo geometrizado (o no existe, como en el boceto)

En el dibujar la roturación clama por el camino del parecido, por la concatenación que hace perecer.
En el dibujar hay un hacia, forzado por el reconocimiento de lo hecho (en alguna clave).

Para ser almadreñero (o dibujante?) hay que montar en cólera.
La cólera está en el hombre entero.
La cólera siempre es una revelación del ser.
Quien no conoce la cólera no sabe nada (Boehme) no conoce lo inmediato.

Sin materia, el aprendizaje "habitacular" se queda en imaginación del medio en que se diseña, al otro lado del sueño de la construcción.

La sensación táctil que explora la instancia, que descubre la materia, prepara la ilusión de tocar el fondo de la materia.
Una imagen material vivida dinámicamente y adoptada con pasión es una apertura.
Asegura la realidad psicológica de lo figurado.
En el trabajo material se intercambian las intimidades del sujeto y del objeto.
Ritmo de introversión y extroversión.
Si a una materia se le impone una forma, la introversión y la extroversión se unen como tipos de energía.
En el trabajo una fuerte introversión es garantía de enérgica extraversión.

Desde dentro, el trabajo, vivido como pretensión-posibilidad-acto incontrolables, produce el vértigo de la pasión realizadora (contenida pero ciega).

La imaginación penetra en profundidades imaginarias. Esta penetración está hecha de prudencia y decisión.
El acto y su imagen es una existencia dinámica que reprime la existencia estática de tal modo que la pasividad se hace "nada".

La imaginación es el centro de donde parten las direcciones de toda ambivalencia (situacional?): la extraversión y la intro-versión. El afuera y el adentro.

9. La imaginación en los dibujos.
Estudiamos las solicitaciones dinámicas que se despiertan en nosotros cuando formamos las imágenes materiales de las sustancias terrestres.
La materia terrestres, al tomarlas en la mano, estimulan nuestra voluntad para trabajarlas.
Hemos hablado, por ello, de una imaginación activista (voluntad que, soñando, da un porvenir a su acción).
Hay que hacer una psicología de los proyectos distinguiendo entre proyecto de contramaestre y proyecto de trabajador.

La imaginación arquitectónica (sin arquitectura) es imaginación de la materia, entre materias y entre hombres. Y el proyecto arquitectónico es proyecto de contramaestre (del que trabaja con miniaturas de materiales distintos a los de los objetos).

El homo faber quiere obtener en su forma exacta una justa materia, la materia que pude sostener la forma. Vive con la imaginación este sostén. Ama la fuerza material, única que puede dar duración a la forma.
El hombre esta despierto para hacer una actividad de oposición contra la materia.
Psicología del contra, desde un contra inmediato, inverosímil y frío, hasta un contra íntimo, protegido.
La psicología del contra empieza con las imágenes de la profundidad.
Las imágenes de la profundidad son hostiles pero tienen aspectos acogedores de atracción vinculadas a la "resistencia" de la materia.
La imaginación terrestre tiene dos aspectos (focos): el de la contra y el del adentro.

Adentro es la imaginación del acogimiento, de la quietud. Afuera es la contra. La actividad, las ficciones en derredor del hacer.

*

Las imágenes no son conceptos, son apariciones rápidas, rastros, superposiciones, impulsos, que nos hacen hacer. Ecos, y también reposos, estados de quietud, vacíos. Las imágenes no se atienen a significaciones, las rebasan multifuncionalmente.

En muchas imágenes materiales (respectivas a la materia) es posible sentir síntesis entre el contra y el dentro que muestran la solidaridad entre la extraversión y la introversión.
La imaginación desea "con rabia" explotar la materia.
Las grandes fuerzas humanas, aunque se desplieguen de forma exterior, son imágenes de la intimidad.
La imaginación es el sujeto transportado dentro de las cosas.

Imaginar es con-moverse. Es elucubrar envolvencias y confrontaciones, es abrir el interior de todo lo experimentable, es albergarse. Alojarse, situarse en un escenario ficticio vinculado.

Toda materia meditada es inmediatamente la imagen de una intimidad. Los filósofos creen que esa intimidad esta siempre oculta. Pero la imaginación no se detiene; de una sustancia hace inmediatamente un valor.
Las imágenes pueden proceder de sensaciones pero inmediatamente transformadas.
Las imágenes inmateriales se vinculan al interés.

Sustancia es "sabor", algo asimilable, tocable, visible.

La imaginación material sustancia. Y esa sustancialización condensa imágenes nacidas de sensaciones pero colocadas dentro de la materia imaginada.
Se sueña más allá del mundo y más acá de las realidades humanas.

La arquitectura es un sueño de más allá. La sin arquitectura es un jugar ensoñando del más acá.

Hacia dentro, en la pequeñez, se abre el abismo insondable del centro.

*

Vila-Matas (exploradores del abismo) dice:
Un libro (una obra) nace del vacío, cuyos perfiles van revelándose en el transcurso y el final del trabajo. Escribir (pintar, esculpir, etc.) es llenar ese vacío (?).
– ¿No será mejor, rodear, enmarcar, bordear ese vacío? –

Todos somos exploradores del abismo que aparece en el interior de las cosas, en el adentro de todo, porque todos buscamos un fuera de aquí (Kafka).

*

Las imágenes materiales tienen la reputación de ser ilusorias.
Soñar con la intimidad es soñar con el reposo enraizado, reposo con intensidad inmovilidad intensa (reposo del ser). Reposo es sustancia frente a dinamismo en la acción.
Falta una metafísica del reposo.
El repliegue sobre sí mismo cobra el aspecto del envolvimiento que se toca a si mismo. Imaginería de la involución.

El enrollamiento es la masturbación, el cortocircuito de lo interno extrañado, el dinamismo del reposo.

Imágenes del reposo que lo son del refugio, del arraigo, de la casa, del vientre, de la caverna (retorno a la madre). Imágenes de la potencia subterránea (nocturna).
"La potencia subterránea no es relativa y se prevalece a sí misma" (Jaspers).

Queréis saber lo que sucede en el interior de las cosas y os conformáis con observar su aspecto exterior. Queréis saborear la medula y os quedáis pegados a la corteza (Von Baader).
Quisiera ser como la araña que extrae de su vientre todos los hilos de su obra. La abeja me resulta odiosa y la miel es para mí el producto de un robo (Papini).

Representar es robar, robar la figura. Hacer sin más es buscar en el vientre la destilación que configura.

El hombre es la única criatura de la tierra que tiene la voluntad de mirar a lo otro en su interior.

Desde dentro es mirar lo otro como una factoría de actividad, es osar que la intimidad ajena es poetizable, en el fundamento de la conjeturación.

La voluntad (el ensueño o deseo consentido) de mirar el interior hace de la visión una violencia (búsqueda del residuo, de la falla) para hallar la grieta por donde violar el secreto que las cosas ocultan.
Querer mirar dentro de las cosas es querer mirar lo que no se ve. Lo que no se debe (ni se puede) ver.
El no ver forma tensas ensoñaciones.
"Por dentro" es librarse de la pasividad de la visión.
El juguete de celuloide priva al niño de sueños (experiencias) útiles.

*

"Entonces caigo como plomo en el corazón de las cosas. Tomo la copa de oro, las infundo nombres y las conjuro, mientras ellas permanecen congeladas y se olvidan de huir" (antología alemana).
Michaux. "Rebasados los limites externos, qué amplio espacio interno; qué descanso. Pongo una manzana sobre mi mesa. Luego me pongo yo dentro de esa manzana".
Todo ensoñador que lo desee podrá ir, en forma de miniatura, a habitar la manzana.
Las cosas soñadas no conservan nunca sus dimensiones, no se estabilizan en ninguna dimensión. Las ensoñaciones posesivas son liliputienses (postulado básico de la imaginación).
Jacob. "Lo minúsculo es lo enorme. Imaginar la quietud es habitar un interior".
Las fuerzas dentro de lo pequeño se sueñan como cataclismos.
Podemos visitar todos los objetos.

La situación arquitectónica es la imaginación de la quietud que puede suscitarse en "todos" los objetos.

El soñador puede adentrarse en sí mismo.
El peyote es una droga miniaturizante.
"Estoy en mi boca, mirando mi habitación desde mi mejilla" (Rouhier).

Los filósofos quieren vivir el ser que contemplan por dentro. Aunque la filosofía pretende exteriorizar ese dentro hasta hacerlo pétreo y lejano.

Todo interior es defendido por un pudor. Viviendo en un espacio pequeño, viven en un tiempo veloz (los soñadores).
En el interior se vive la vida enroscada. La vida replegada. Todo es concha.

La vida imaginativa desde dentro transforma en miniatura el cosmos. Hace de todo envoltura.

10. Penetrar en los dibujos

La representación supone la distanciación de lo representado. Indica que lo representado está lejos, separado; que es inaccesible y que así se acepta y se rubrica.
Quizás la perspectiva visual sea el invento que certifica la posición lejana del representador respecto a lo representado; la perspectiva permite saber y constatar que la lejanía es fehaciente.
El representador no quiere mezclarse en su representación, necesita simular su asepsia.
El debilitamiento de la representación coincide con un acercamiento al cuadro del "figurador plástico" hasta que se produce la fusión: artista y cuadro y "figuración" se funden en el acto de figurar, el autor salta al cuadro, que de encuadre (ventana), pasa a ser un mundo, un universo por el que se desplaza el "figurar" roturando un mapa de gestualidades o de contención figurativa, un habitáculo de un acontecer. El cuadro, así, se hace "casa", se hace alojamiento, geografía, en planta (sin fondo) o en sección (de frente, desde dentro y desde fuera).
Las fotos son las representaciones instantáneas de la lejanía mantenida.
El expresionismo es el advenir de la envolvencia gesticulante.
El cubismo y futurismo son la lucha por la distorsión de la presencia relativizada.
El abstracto y el informalismo son la planaridad que nace, el invento de la planta y la envolvencia, la fusión del autor en la atmósfera de la obra.
Neoplasticismo, suprematismo son el triunfo de la planaridad, de la fusión en el cuadro del autor de la obra.
El dibujo del proyecto arquitectónico es el dibujo que tantea universos habitables por la imaginación.

11. En planta y en sección.

Un objeto es una sección (J. Navarro) "Pensar en un objeto como sección en la masa indiferenciada de estratos materiales hace difícil una distinción convencional entre el contexto y su propia e inherente estructura, hace difícil asociar formas a límites y refuerza, a su vez, la noción de diversidad constitutiva".
"Los componentes de un objeto arquitectónico obedecerían a leyes constitutivas a geometrías e impulsos figurativos que gozaran de autonomía, de una incondicional independencia.
Las decisiones del proyectar responden a la necesidad (voluntad) de hallar un equilibrio entre la vitalidad de las figuras que obedecen a sus propias leyes de las (figuras) que surgen y existen separadas, y aquello que por fuerza ha de orientarse a un fin común (a una configuración unificada).
Una obra, una suma de equilibrios, resultará tanto de lo fortuito como de lo necesario (lo inevitable) pero parecerá estable y fácil, y hará suyo lo que se encuentra a su alrededor.

*

La sección es el corte sincrónico. La disección de lo situacional, la consideración paralizada de una dinamicidad, la "preparación" (trascripción) de cualquier cosa como campo de fuerzas estabilizado.
Éxtasis, ex-tasis, es-tasis. Quietud contextualizada.
La sección arquitectónica es un arte transverso que deja al descubierto el dentro y el fuera, lo interior, el exterior y su limite erigido, elevado, en equilibrio con la gravedad.
La sección arquitectónica contiene la épica y la tragedia de lo arquitectónico; es lo arquitectónico poético, anunciador, congelado en un verso habitable sin tercera dimensión.
También una planta es una sección, pero una sección de un ámbito de movimientos. Una sección-planta siempre esta en equilibrio y sólo se somete a las fuerzas violentas de la limitación, que siempre es indiferente a la amplitud soporte de los movimientos que permite. Jugar a la sección es jugar a sentirse envuelto en algo articulado que "pesa". Jugar a la sección es ensoñar la quietud (tensa o relajada).
Una ciudad en sección es como un observatorio de quietudes, con lo que jugar a la sección-ciudad es fantasear con las diversas quietudes posibles.

*

Sección es corte, perfil y huella de una porción de realidad en un plano determinado.

Sección es incisión del todo por un plano de significación estática-extática.
Sección es corte desde una orientación.
La sección contiene la gravedad en el plano de la figuración.
La sección es una tomografía, una singularización del tejido habitacular y constructivo en la que queda claro el interior (adentro) el limite y el exterior (afuera).
Planta y sección son figuras del adentro configural.
sección es quietud. Lleva al ensueño de la quietud.

La planta divide la realidad en porciones autónomas, muestra relaciones geométricas o de funcionamiento entre partes integrantes de un conjunto, la planta contribuye al conocimiento compactando los datos en forma de modelo (configural).

La planta des-monta des-arma, descompone, distancia (potencial analítico), des-articula. Planta es territorialidad, ensueño de la voluntad.

La sección quiebra la realidad (según un criterio sistemático), la sección discretiza (es como una radiografía). Atraviesa los objetos que se interponen sin siquiera conocerlos.

Disecciona, transparenta, hace preparados del tejido estancial genérico. Categoriza el extaticismo. No fragmenta, atraviesa lo erigido.

1er ejercicio. Romper un objeto, descomponerlo.
A. Despieze – fragmentación, en planos (después de manipular el objeto) (Bachelard, "Ensueños de la voluntad").
B. transformación – redisposición (intercambio, eliminación, re-agrupamiento, multiplicación, giro, deformación...)

Este ejercicio es de pura miniaturización y de ensoñación material (Baudelaire).

*

Plan es previsión de movimientos (de acción).
Planta es figuración de vacíos para el movimiento. Figuración de emplazamiento de obstáculos entre los que se producirá el movimiento.
La planta es un corte que deja al descubierto el adentro, el limite y el afuera cercano.
En la planta la gravedad es perpendicular al plano de figuración. Planta es equipolencia;
Dinamis, lugar de la agitación entre fijezas. Verticalidad uniforme sin puntos singulares.

12. Materia imaginal.

Construir es ordenar la materia transformada hasta configurar cáscaras. Proyectar es anticipar tentativamente las cáscaras que luego habrán de ser construidas. Por eso al proyectar hay que tratar imaginalmente la materia que luego se configurará constructivamente. El imaginal material es consecuencia directa del trato con ella, de su manipulación. Y es difícil de constituir cuando no hay contacto con lo sólido. En las escuelas de arquitectura no se empieza tocando y articulando materiales del mercado, por lo que se suele empezar a proyectar suponiendo una materialidad ficticia que se configura por analogía con las experiencias que se dominan.

Hacer maquetas es introducir una materialidad (la de la madera de balsa, el cartón, el corcho, etc.) muy alejada de los materiales de construcción. Pero es algo. Dibujando directamente o por intermedio de programas informáticos la materia de la construcción se esfuma y resulta complicado enseñar a tantear soluciones organizativas imaginando algo de lo que no se tiene noticia.

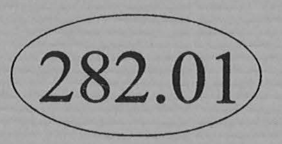
Es de suponer que los alumnos organizan en su interior una entelequia peculiar de material edificatorio con propiedades difusas, más verbales que experienciales, que no interfieren en sus propuestas (se suele proyectar sin grosores).

Creo que el tema de la materia informe genérica en el principio del proyectar es importante.

Sin ninguna relación con el ámbito de la construcción, los proyectos son inmateriales, inenarrables constructivamente.

La materialidad en estos casos solo hace acto de presencia como limitación dimensional señalada por los profesores.

CUADERNO



CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

ISBN 978-84-9728-299-4

